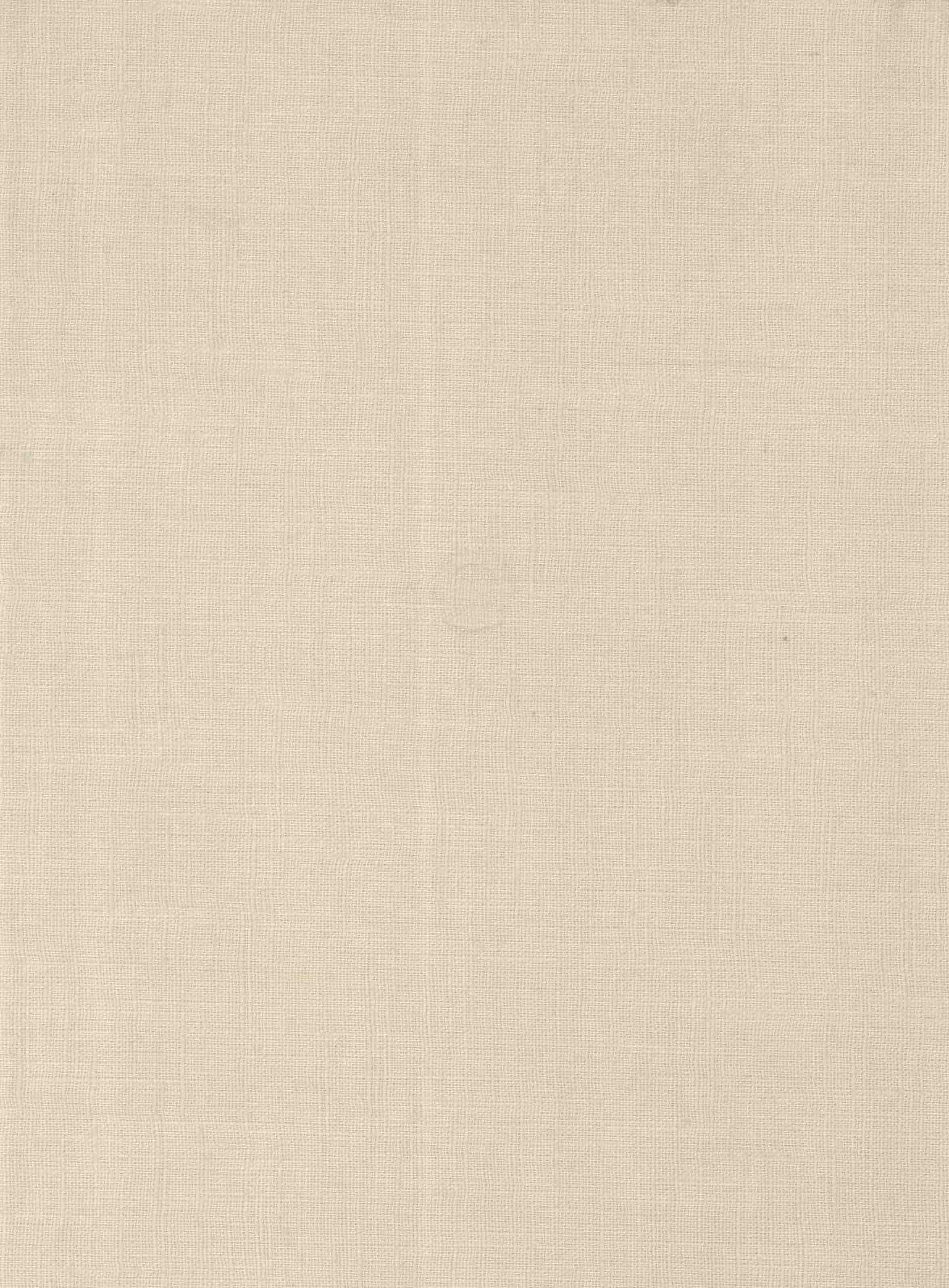


中國古代物質文化史

开明出版社



中國古代物質文化史

绘画

卷轴画（宋）

韩刚　黄凌子　著



开明出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国古代物质文化史．绘画．卷轴画：宋 / 韩刚，黄凌子著．
-- 北京：开明出版社，2011.1
ISBN 978-7-80205-942-9
Ⅰ．①中… Ⅱ．①韩… ②黄… Ⅲ．①物质文化-文化史-中国-古代
Ⅳ．① K220.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 257379 号

出 版 人：陈滨滨

责任编辑：柴 星 程 锦 陈 思 谭天佼
美术编辑：周怡君
装帧设计：羽人·高伟

出 版：开明出版社（北京市海淀区西三环北路 25 号青政大厦 6 层）
印 制：北京华联印刷有限公司
开 本：889×1194 1/16
印 张：24.5
字 数：420 千
版 次：2013 年 10 月 北京第 1 版
印 次：2013 年 10 月 北京第 1 次印刷
定 价：150.00 元

出版说明

在人类历史长河中，我们的民族创造出光辉灿烂的中华文明，虽历经坎坷而连绵不绝，成为我们这个星球上唯一从远古走来，中途不曾断裂的最完整的一脉文化体系，留下了博大丰厚的文化遗产，对人类文明进步作出了独特而巨大的贡献。完整而丰富的地上、地下物质文化遗存就是中华文明传承与发展的最好佐证。然而遗憾的是，到目前为止，尽管我们的物质遗存如此丰赡，却没有一部全面系统基于实体的物质资料而构建和叙写的中国古代文化史。我们这个出版项目的主旨，就是尝试弥补这个巨大缺憾和学术空白。

以往我们看到的中国历史著作，大都是基于传统文献资料，来进行政治、经济、军事、文化等各个领域的书写和诠释。当我们开始有意识地利用考古资料、地上文物遗存资料，并借助人类学、民族学、社会学等研究方法和手段来观察历史时，我们的研究空间和视域顿时更加广阔，某些隐藏至深的信息得以深入发掘，原有的历史认识进一步丰富而立体。这是因为历史本身的复杂性，决定了我们发掘历史信息的方法和途径也应该是多方面的。而随着近几十年考古发掘工作的不断推进，地下考古发现越来越丰富，地上文物遗存越来越受关注，同时学界的相关研究也越来越多，这些地下、地上文物遗存所展示给我们的信息就越来越系统，这些信息所构成的历史文化空间就越来越恢宏。最终使得我们不仅有必要而且也有可能不再拘泥于传统的历史记述与研究的路数，另辟蹊径，书写一部基于物质的中国古代文化史，即首先立足于地下、地上文物遗存，同时充分参考文献资料来诠释这些文物遗存的文化内涵与外延而构建的中国古代物质文化史。

这样的一部中国古代物质文化史，必然是一部能够让我们从物质实体出发来认识博大精深的中国古代文化的历史，一部广阔而深邃、客观而生动、系统而完整的历史，既能反映政治、经济、军事、文化、法制、科技、社会各方面情况，又能反映人们的生产、生活、信仰以及思想观念、审美理念、价值取向、生活情趣等。从中我们可以感受到历史发展的脉搏，探索历史最生动的层面，还原历史本来面貌。

从某种意义上来说，编纂这样一部系统科学的物质文化史不但势在必行，而且极具创新价值、学术价值和开拓意义。这样的工作，对于彰显中华民族的伟大创造力、诠释中华民族优秀的历史文化、使我们更好地认识源远流长的中华文明有着极为重要的意义。同时这种注重物质的客观性和系统关联性的学术视角，也必然会在学术领域产生积极的影响，对于推动历史学、人类学、考古学等学科的深入研究具有积极意义。此外，我们也希望这部书能够进一步唤起我们珍视历史、热爱文物、保护文物的意识。一个爱护文物、爱护历史文化遗产、尊重

历史的民族，才是一个有未来的民族。

我们的中国古代物质文化史项目从策划到最终立项经过了数年时间的酝酿，从立项到陆续开始出版又经历了数年。我们计划全套书共出70卷，除索引卷外，分为通史和专题两个系列，以纵、横的脉络建立历史时空坐标。纵的是通史系列，分为史前、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段，按中国历史的时间顺序，遵循物质文化变化节奏和规律，在历史大背景下宏观阐述中国古代物质文化史的发展进程，使读者对文化遗存在中国历史洪流中有个整体、全局性的把握。横的是专题系列，按照材质、用途和功能、艺术表现形式等的不同分为石器、陶器、瓷器、玉器、青铜、金银器、漆器、兵器、乐器、家具、纺织、货币、天文历法、水利、建筑、墓葬、雕塑、绘画、书法篆刻等类。内容丰富的类别再做进一步的细致分类，并分册出版，如绘画类包括壁画（寺观壁画、墓室壁画、石窟寺壁画）、卷轴画等；雕塑类包括石窟寺雕塑、墓葬雕塑和其他雕塑等。各专题或以时间为轴或以类别为序，展现各个物质形态继承与发展、沿袭与嬗变的过程，通过点线面结合，揭示物质遗存所特有的发展曲线和深层次的历史内涵。每卷随文附图200幅左右，以体现内容和版面的活泼生动，强调实证效果，增强视觉感知及可读性。对于某些卷册，如龟兹、敦煌等，由于涉及大量译名，还会附加名词索引。

经过编委、各位作者和编辑人员的共同努力，如今这套书终于要依次与读者见面。个中滋味，甘苦各半。回顾起来，我们不得不说，这样大规模高难度的项目，在当今要集合如此众多的专家学者，进行如此大量的资料、图片的收集与整理工作，其难度远超我们的预期；尤其是若没有足够的资金支持，仅凭一家出版社的力量，几乎是不可能开展也不可能完成的。对此，国家出版基金会给我们提供了最大限度的支持，不仅是资金方面，还有精神方面，使得我们有决心、有信心也有力量把这个项目逐步完成。也正因为这样，这套书才能有幸与读者见面。在此，我们对国家出版基金会表示由衷的感谢。此外，参与主编策划和书稿撰写的各位专家、学者也付出了异常艰辛的努力，他们每个人本身的工作都很忙，可为了这套书的构思策划，为了每一卷书稿的高质量完成，还是付出了大量的时间和精力，做了最严谨而细致的工作，在此也对他们表示诚挚的谢意。

项目编辑组

总序：中国历史和文化的物质表征

《中国古代物质文化史》经过参与该书策划、撰写和编辑的诸多学者的共同努力，现在终于问世了。这个总序本来应该由项目的主编、前国家文物局局长、北京大学兼职教授张文彬先生来写，以阐述项目成果即本套书的编写宗旨、设计体例、内容特点，并介绍每分卷的写作情况等。由于张文彬先生在主持项目过程中遇身体不适，我这个后来被指定的执行主编只有勉为其难，代张文彬先生撰写这个《中国古代物质文化史》的总序了。鉴于这套书的编写宗旨、内容特点及框架体例等在出版说明中已有介绍，每分卷的写作情况在每本书的后记中也多有述及，无须我在这里重复。下面，我拟从中国物质文化史的概念定义、发展历程、专项分类三个方面，谈谈自己对中国古代物质文化史以及编写这套书的粗浅认识。

一、中国物质文化史的含义

人们通常这样认为，“物质文化，是指为了满足人类生存和发展需要所创造的物质产品及其所表现的文化”。物质文化既然是文化的一种呈现形态，那么，与“物质文化”相对应的另一种文化呈现形态就应是“非物质文化”，它们之间的关系是怎样的呢？要弄清这个问题，还需要从“文化”这个最基本的概念说起。

关于文化的定义很多，二十世纪五十年代有人作过统计，据说那时就有164种之多。文化人类学的鼻祖英国学者爱德华·伯内特·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832—1917）是第一个从学术的角度对文化进行定义的学者。他认为，文化是复杂的整体，它包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗，以及其他作为社会成员所习得的任何才能与习惯的综合体，是人类为使自己适应其环境和改善其生活方式的努力的总成绩[1]。泰勒关于“文化”的定义，尽管还存在不全面等问题（如泰勒没有提及需要后天习得的文化要素“语言”），却已给后人奠定了很好的解释基础，以后的学者又不断有补充和发展。英国功能主义人类学家A. R. 拉德克利夫-布朗（Alfred Radcliffe-Brown，1881—1955）认为，文化是一定的社会群体或社会阶级与他人的接触交往中习得的思想、感觉和活动的方式，是人们在相互交往中获得知识、技能、体验、观念、信仰和情

1 [英]泰勒：《原始文化》，上海文艺出版社，1992年。

操的过程，文化只有在社会结构发挥功能时才能显现出来，如果离开社会结构体系就观察不到文化。美国学者阿尔弗雷德·克鲁伯（A.L Kroeber）和克莱德·克拉克洪（Clyde Kluekhohn）在1951年出版的著述中，对西方164种文化的定义进行了评析后，提出了他们新的定义，即“文化存在于各种内隐的和外显的模式之中，借助符号的运用得以学习与传播，并构成人类群体的特殊成就，这些成就包括他们制造物品的各种具体式样，文化的基本要素是传统（通过历史衍生和由选择得到的）思想观念和价值，其中尤以价值观最为重要”[1]。以后，还有一些学者对文化下过定义，如美国学者罗伯特·F·莫菲这样定义文化：“文化是意义、价值和行为标准的整合系统，社会的人们据此生活并通过社会化将其在代际传递。”文化具有这样一些特点：“文化定义关键部分就是，它意指行为的规则和确定方式，而不是指行为的本身”“文化是我们在这个世界上的行为导引和对这个世界经验的符号表达”“文化也是所有知识、信念和生存技能的百科全书”“行为的不同习惯方式，以及某些特定的物质制品或艺术风格，可以使文化具有典型特征”[2]。根据以上学者对文化这一概念的解释，我们可以将文化理解为：

文化是人类社会在长期发展过程中凝固下来并在代际传承的价值观念、社会机制和行为规则，社会的人们据此思维、交流和行为，并且产生和创造具有特征的物质制品或艺术风格。

上述对文化的解释，包括了三个层面：其核心层面是人们的社会性，其中间层面是人们基于这种社会性的思维和行为，其外表层面则是人们思维和行为的产物。文化从表至里的三个不同的层面，其他两个层面都蕴含在表层的物质层面之下，故文化的三个层面又可以归结为两个不同的范畴（或两种不同的存在状态）——无固定形态的非物质的范畴就是所谓“非物质文化”（无形文化），有固定形态的物质范畴就是通常所说的“物质文化”（有形文化），这两种文化范畴构成了完整的文化形态。作为前人的完成了代际传承，经历了时间的筛选的两种文化的存在形态，已经成为我们需要加以关注、保护和传承的遗产。按照通行的解释，“非物质文化遗产”是人类创造这些物质文化的过程以及人类各社群为了满足自己精神生活需要的具有社会性、凝固性和典型性的行为，它是被各地区和社群视为其文化传统的表现形式、知识和技能，包括了口头传说、表演艺术、社会风俗、礼仪节庆、传统工艺等；而“物质文化遗产”，则是人类这些思维和行为的创造物，是有固定形态的可以被视觉感知的人类创造、制作和使用的人工遗留物。

说到文化的物质层面，就不得不提到考古学的一个核心概念“考古学文化”。我的专业是考古学，我们考古学家天天都在与考古学的文化打交道，不少考古学家还强调我们的考古学文化与别的学科的文化如何的不一样。翻开《中国大百科全书·考古卷》，该书对考古学文化的解释代表了目前中国考古界的主流认识：“文化一词有着不同的含义，一般是指人类社会在科学、技术、艺术、教育、精神生活以及其他方面所达到的总成就，如中国文化、文化遗产等。考古学中所讲的文化，有其特定的含义，专门指考古发现中可供人们观察到的属于同一时代、分布于共同地区、并且具有

1 Kroeber.A.L. and Kluckhohn.C, Culture:A Critical Review of Concepts and Definition, Random House, New York, 1952.

2 [美]罗伯特·F·莫菲（Robert F. Murphy）：《文化与社会人类学引论》，北京：商务印书馆，2009年。

共同的特征的一群遗存。"[1]从这个定义中也可以看出，所谓具有独特性的考古学文化，与其他学科的文化概念并没有什么不同。文化的物质表层要素——即可以观察到的一定时期、一定区域的一群经常共存的具有共同特征的遗迹和遗物——就是考古学的文化；获取并研究这些文化的物质表征，透过现象去发现本质，揭示隐藏在物质表层之下的创造和使用这些遗存的人们的行为及其社会关系，即这些物质遗存所蕴含的非物质的东西，就构成了考古学这一学科的基本内涵。

考古学在包括中国在内的不少国家和地区的学科分类中，是历史学的分支，是以物质材料为主要研究对象去探究人类历史的一门学问。这里，我们有必要再谈谈物质文化史与考古学的联系与区别。考古学是通过调查和发掘地下古代物质遗存、并通过这些遗存提供的信息来理解和复原古代社会历史的学科，物质文化研究也是通过古人的物质文化遗存来重构古代社会历史，从研究目的上来看，二者并没有什么不同。正是由于这样的原因，苏联的全国性考古研究机构曾经被命名为"物质文化史科学院"或"物质文化研究所"[2]，以后才改为"考古学研究所"。仅从研究机构名称上来说，物质文化研究与考古学之间无疑具有密切的关系。不过，物质文化研究与考古学尽管内涵大致相同，其外延（主要是研究对象、研究内容等）也还存在差异。考古学研究的主要是埋藏在地下的古代物质遗存，物质文化研究的对象则包括了地下、地上和传世的古代文化遗存，后者比前者的研究范围要宽；考古学不仅研究古人遗留下来的物质遗存所包含的历史文化信息，还要研究获取这些物质遗存并提取其包含信息的技术和方法，后一方面的研究已经不是物质文化史研究所关注的问题。就中国的考古学科而言，其构成包括了考古学理论与方法、中国考古学、外国考古学、专门考古学等，如何开展田野考古和如何更多地提取遗存的历史信息，已经包含在考古学方法和专门考古学的分支中。可以这样说，中国考古学是基于考古获取的物质资料和考古学的研究方法所构建的中国物质文化史；而中国物质文化史，则是通过考古发现和现存于世的实物资料所构架的能够反映历史发展主线的中国古代史。

英国学者鲁惟一（Michael Loewe）和美国学者夏含夷（Edward Louis Shaughnessy）在《剑桥中国古代史》的序言中，将研究中国古代史的材料分为"文献资料"和"物质资料"两类，前者包括了出土文献和传世文献，后者也就是通过考古调查和发掘获取的实物资料。他们指出："一个不注意考古证据的历史学家会感到他无法去顺应当代的学术潮流；同样，一位不熟悉传统文献的考古学家会难以把握相当一部分的中国文化之精髓。"正是基于这种考虑，这两位学者在主编《剑桥中国古代史》时，组织了历史学家和考古学家两个领域学者，各自基于不同类型资料来分别撰写同一个时期同一个区域的历史[3]。《剑桥中国古代史》的先秦卷面对的是文献资料并不丰富的"原史时代"，所以他们采取了历史学家和考古学家各自表述而不加整合的编写方式。即使在文献资料逐渐丰富的汉唐时代，甚至文献资料已经非常丰富

1 中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会：《中国大百科全书·考古学》，北京/上海：中国大百科全书出版社，1986年。

2 王伯洪、王仲殊：《苏联考古工作访问记（一）》，《考古》1959年第2期，101—104页。

3 The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221B.C. Edited by Michael Loewe and Edward L. Shaughnessy. Cambridge University Press, 1999.

的宋元明清时代，主要基于通过物质的资料来编写一套中国古代的历史，与主要采用文献资料编写的中国古代历史并行于世，这对于全面认识和理解中国的古代文化和古代社会，仍然会有很大的帮助。

二、中国古代物质文化发展的历程

我们这套“中国古代物质文化史”是由纵、横两部分组成。最前面的是“中国物质文化史综述”，这是按中国历史的纵向时间顺序来概述中国古代物质文化史的发展进程。中国古代漫长的物质文化发展进程从来不是匀速前进，波澜不惊的，发展中会有大小不同的转折，高低不同的峰谷。根据物质文化面貌变化节奏的不同和撰写史书详略的不同，一套多卷本的中国古代物质文化史也有不同的分卷方式。如果编写比较简明的中国古代物质文化史，我个人倾向于以魏晋之际将其划分为两个阶段，也就是一套两卷本的书系。如果编写稍微详细的中国古代物质文化史，我希望划分为四卷，四卷本除了以魏晋之际作为一个分界外，另两个分界可定在龙山时代与二里头文化时代之间、五代十国与北宋之间。如果要编写更为详细的中国古代物质文化史，也就是类似本书系的规模，我们可将其细分为史前中国、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段即六卷，这样分卷主要基于这样一些理由。

我们知道，最能导致物质文化发生大变化的因素，是重大技术发明带来的产业革命。这些发明或本土自身产生，或域外传播而来。正是基于这些重大发明，才导致了中国古代社会的巨大变化，才引起中国物质文化的多次明显转折。在这些创造性的发明中，首先应该提到的是谷物栽培和动物驯化。谷物中的人工粟等人工栽培作物大约在距今一万年前后出现在中国北方的黄河流域，以后向周边传布，甚至远布至青藏高原地区，形成了范围广大的北方旱地粟作农业区。而稻等人工栽培作物，更远在一万多年前就出现在中国南方长江中游地区，以后更传播至东北至朝鲜半岛，东南至东南亚等广阔的温暖湿润的区域，形成了广大的南方水田稻作农业区。农业的发生和推广，使得人类的生活资源趋于稳定，从而脱离了栖居山洞和追猎迁徙的不稳定生活，开始走出山洞步入旷野，在平川形成了定居的聚落，产生了钻孔、磨制和制陶等新的工艺，促使社会逐渐复杂化和多样化，奠定了中国万年农业文明的基础。大约在距今4000年前后，大麦、小麦和青稞等作物传入中国，这种适应性强的谷物丰富了旱地农业的种类，除了在低海拔地区普遍种植外，青稞这类作物还经过了高原严酷的自然选择，成为青藏高原的单一谷物。至于工业的技术革命，从先前的手工业发展成为近代化的大工业，在中国开始较晚，直到清代晚期的鸦片战争后才逐渐引入西方工业革命的成果，从而从某种程度上推动了社会的变革。因此，以农业革命的发生和工业革命的引入为标志，将中国的物质文化史划分为三个大的时代，也就是猎取时代、农业时代和工业时代（相当于以生产工具为标准划分社会发展史的旧石器时代，新石器、青铜、铁器的时代，以及机器的时代），应该是比较恰当的。只是中国的工业时代已经属于近代，古代的物质文化史不宜包括工业革命时代；而旧石器时代的人类物质文化遗存较少，如果把它作为书系中的一本就显得单薄，故将其与新石器时代合并称为“中国史前物质文化史”，只是在这个“史前时代”

中，也明确划分出这两个时代而已。换句话说，这套中国古代物质文化史去掉了工业时代，弱化了猎取的时代，强调的是建立在农业革命基础上的石器、铜器、铁器三个时代。物质文化材料的年代越早，保存至今的也就越少，因而石器时代和青铜时代只能各自作为一卷，而物质文化材料丰富的铁器时代却被划分为四卷，可能会给人以前轻后重之感，尽管历史时代考古学的重要性已不如更早的时代。

说到史前时代，这就不可避免地会涉及介于史前与历史时代之间的"原史时代"。学术界一般认为，原史时代是一个过渡性质的时期，这一时期无论是属于本社群文字还是他社群文字的文献记录都相当有限，仅据这些零星和片段的文字和文献资料无法复原该社群历史的主要梗概，要认识一时期该社群的历史需要综合考古学、人类学、文字学、历史学及自然科学的知识体系和研究手段[1]。原史时代可有广狭二义：严格的原史时代不包括传说时代，而是以成熟文字体系的出现为开始，以这种文字体系撰写的史书出现为结束。具体到中国古代史来说，也就是商代晚期至西周时期，其开端以殷墟甲骨文的出现为标志，结束以中国最早的编年体史书《春秋》开始的年代为标志，二者间的年代跨度很小[2]。宽泛的原史时代以中国古史传说时代为开始，以文字产生后出现史书为结束，具体到中国古代史来说，其开端可以上推到传说中的夏代甚至龙山时代，而其下限则与狭义的原史时代相同。不过，就物质文化这个层面来看，无论是技术上还是艺术上，大约相当于夏代后期的二里头文化与先前的龙山时代诸文化都发生了许多变化，而这种变化在战国中期又一次出现。这之间的时间幅度约略相当于中国考古学界的夏商周时代或史学界的先秦时代，也约略相当于西方汉学界所说的"从文明起源到秦统一"的阶段[3]。在这个时代里，青铜既是一种制作工具、武器和礼仪用器的最重要材料，制造青铜器又是当时技术含量最高的工艺，青铜器具这类作品还是当时艺术的集中体现，如果史前时代是以石器制作为标志的石器时代，这个时代就是以青铜为标志的青铜时代。尽管关于中国青铜时代开始和结束的时间，学术界还有一些不同的说法。

按照我个人的见解，中国的原史时代应当定位在二里头文化中期至战国前期，这是基于这样几个考虑。首先，从二里头文化兴盛开始，具有中国金属铸造的特色的泥范铸造技术开始出现，并完成了从红铜时代（或称铜石并用时代）向青铜时代的转变；而人工铁器尽管早在两周之际就已引入中国，却也是在战国前期偏晚才与青铜冶铸技术相结合，使得大量冶炼铁和普遍使用铁器成为可能，才真正进入了铁器时代。其次，也是从二里头文化兴盛期起，青铜鼎等礼器、青铜戈等兵器，以及兽面纹等动物纹样才出现并流行，独特的中国艺术传统才开始形成；而到了战国前期以后，先前流行的礼器种类和装饰纹样已经趋于消失，来自北方草原地区的艺术风格已经占据主导地位。其三，从中国的史学传统来看，中国古人向来有将秦以前的历史划分为五帝时代和三王时代的传统，现代的史学家也还将先秦史单独出来，并将夏以前的传说时代与夏商周三代区分开来。因此，我们将夏、商、周三代作为中国物质文化

1 Daniel,Glyn,A Short History of Archaeology. London: Thames and Hudson.1981.

2 李学勤先生就这样说，这样一个原史时代与中国古代历史时代的对应关系，学者们认识也不尽相同，李学勤先生认为，商与西周时期属于原史时代，而不同于商和西周的东周已脱离了原史时代而跨入真正意义的历史时代了。参看李学勤《东周与秦代文明》，北京：文物出版社，1984年。

3 鲁惟一、夏含夷主编的《剑桥中国古代史》，其副标题就是"从文明起源到秦统一"，由此可见一斑。

发展历程中的第二个时期，也就是这套书通史系列的第二卷。

中国中心地区在战国后期就已出现了统一的趋势，东齐西秦是当时最有可能推进统一事业进行的大国，在齐国当时就有一批学者聚集在一起，开始构拟大一统后的政治构架，勾画新王朝的理想图景。秦国结束了战国时期诸侯割据的局面，建立了中央集权的大一统王朝，开创了中国历史的一个全新的时代。从此广泛推行的郡县制代替了传统的封建制，由中央政府控制的官营手工业作坊遍及全国各地，各地间的商业往来也较过去更为频繁。在这种背景下，秦汉王朝直接统治范围内物质文化产品，无论是工艺、种类，还是形制、纹饰，都逐渐呈现高度一致的状况，中国大部分地区的延续了千百年的区域文化差异从此逐渐减弱甚至消失。尽管从战国后期到西汉前期，这一时期物质文化的总体面貌还处在从商周旧制向秦汉新制的转变过程中；尽管在三国至两晋时期，中国的物质文化的发展进程发生了从“早期中国”到“晚期中国”的大转变；但如果模糊这个具体的分界，将秦汉时期这个中国古代文化发展的高峰期作为中国物质文化史的一个时期，单独设置秦汉卷作为这套书通史系列的第三卷，这应该是恰当的。

从三国鼎立局面形成一直到隋代，除了西晋短暂的统一外，中国出现了长达三百余年的分裂局面。北方古族在这期间纷纷进入中原，出现了空前的民族大融合。在这种历史背景下，各地区在文化面貌上的差异也进一步缩小，但由于从西晋以后长期的南北对峙，以及僻处一隅的某些由少数民族建立的国家保留了比较多的自身文化传统，这一时期文化除了存在着比较明显的南北差别外，在北方还存在一些更小的地区之间的差异。隋王朝结束了自西晋以后长期的分裂混乱局面和南北对峙的政治文化格局，中国遭受长期战乱破坏的社会经济得以恢复和发展。唐王朝继承了隋王朝的统一基业，实行了一系列重要的政治、经济和军事的改革措施，将中国古代社会推向了秦汉王朝以来又一个空前鼎盛的发展阶段。盛唐气象强大而持久，流风余韵，一直延续至五代十国间。基于这种考虑，虽然两晋南北朝和隋唐都是宗教热情极度高涨的时期，但两晋南北朝与隋唐五代的物质文化仍然存在比较大的差异。因此，我们将两晋南北朝与隋唐五代各自作为中国物质文化史的一个时期，各自单独作为一卷。

至于宋元明清时期，这个时期文献资料已经非常丰富，考古学家讲历史时期考古一般都只讲到元，北京大学过去的中国考古学教材最后一卷就是《宋元考古》，就反映了这个问题。我们认为，尽管在中国历史的重要性中，明清时期的物质遗存的确不如早先时期，但作为中国物质文化史应该是一个完整的过程。因此，我们这套中国古代物质文化史通史系列的最后一卷，从宋代一直写到清代，希望这些年代较晚的物质文化资料有助于丰富对这段时期历史的认识。

三、中国古代物质文化的种类

如同历史著述有通史和专门史一样，按照中国物质文化发展阶段编写的历史，只是基于物质文化遗存透露的历史文化信息，按照时间发展顺序和物质文化表征的变化程度连缀而成的中国物质文化的“通史”，“通史”中不同时段的物质文化史则相当于“断代史”。就整个中国物质文化史来说，有了这个“通史”系列，虽然可以从纵

向认识整个中国古代物质文化发展的概貌，却难以从横向全面展示中国古代物质文化的方方面面。因此，还需要根据中国古代物质文化遗存的分类，按“类”来叙述某类物质文化遗存的分述系列，这个系列就是中国物质文化的“专门史”。

物质文化具有可视性，不同的物质文化具有不同的面貌特征，因而可以根据这些特征展开分类。物质文化是一个笼统的概念，我们所面对的古代物质文化是过去人们行为创造的物质遗留，也就是人们通常所称的“物质文化遗产”或“文物”。物质文化遗产的体量有大有小，大的文化遗产如建筑、壁画、纪念碑等，当初选址、设计、创造时就考虑了永固性等因素，没有考虑其位置变换，今天我们采取保护措施时也不便于将其移至他处，只能在原地保存（从保留关联信息的角度，也只能在原地保存）；小的文化遗产如家具、陈设、用具等，当初设计制作时就考虑了方便移动的使用功能，今天我们对其进行保护时，可以将其搬移到博物馆等具有更好保存环境的空间去保存。因此，物质文化遗产即文物首先可以划分为不可移动文物和可移动文物两大类，这两大类文物各自可以作为中国古代物质文化史“专门史”中的一个系列。

不可移动文物包括了大到历史城镇、传统村落、古代遗址等综合性的文物，也包括了宫殿衙署、寺观祠庙、陵园坟墓、石刻造像等专门性的文物，这些文物有三类不同的保存状态：第一类文物在历史上就已经废弃，成为历史的陈迹，呈现在人们面前的只是残缺不全的局部，有的还全部或大多掩埋在地下。历史上城镇村落的废墟、曾经一度兴旺的工矿作坊场所、废弃并垮塌殆尽的寺观祠庙、地面建筑甚至封树都已经不存的帝陵坟墓，乃至于一座房屋或一座塔幢的废址等，都属于这类文物。第二类文物虽然失去了它在历史上的作用，却仍然屹立在地表，被作为其他用途或作为历史名胜而存在。已经没有皇室官员使用的宫殿衙署、中断了宗教活动的寺观祠庙、原有功能已经退化或消失的石窟碑刻、已经弃置或被改做他用的城堡等，都属于这类文物。 第三类恐怕已不能简单地称之为文物，而是具有“物”和“非物”的综合体。至今还基本保持着原来的功能和文化传统，并随着时代的推移，继续在发生着变化，古今重叠且文化延续的城镇和村落，至今还有人居住的古村落民居，仍在使用传统工艺进行生产的作坊、农庄、牧场等，都可归属此类。

可移动文物，包括历史上各时代的重要工具、武器、礼仪用器、生活用器、艺术品、文书、档案、图书等，这些文物的材料和材质大致有两大类：第一类采用曾经具有生命的物质制作而成，也就是被称为“有机质文物”的一类，如竹木漆器、骨牙角器、纤维制品等。这类文物的存在周期相对较短，对保存条件要求也较高。第二类采用没有生命的物质制作而成，也就是被称为“无机质文物”一类，包括地球自然演化形成的天然材料和人工合成的金属材料，如玉石制品、金属制品等。这类文物的存在周期相对较长，对保存条件的要求也相对较低。

上述对于物质文化遗产即文物的分类方式，是以文物的保存状态和保存条件作为分类标准，这对于文物的保护研究来说，无疑是最恰当的分类方式。不过，这种分类没有考虑这些文物的用途和功能，而文物这方面的属性恰好是从文物这一文化的表层物质现象通向创造和使用这些文物的人、人的行为及其社会关系的桥梁，是将物质资料变为物质文化史的重要途径。因此，我们这部中国古代物质文化史的“专门史”不采取上述分类方式来分卷，而是按照材质和功能对不可移动文物进行分类。

中国文物管理部门对于不可移动文物的分类，以全国重点文物保护单位的分类最具代表性。该文物分类体系将不可移动文物分划为古遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺及石刻、近现代重要史迹及代表性建筑等类。这些类型的不可移动文物，除了古遗址是以文物的保存状态为分类标准，近现代重要史迹及代表性建筑是以时代为分类标准，其类型与以功能作为分类标准的类型有所不同外，其他诸类都可以作为中国物质文化专门史的不可移动分系列。由于遗址大多都在中国物质文化通史系列中曾经引述，且通史系列的物质材料主要就是遗址加上遗址和墓葬等出土的各类可移动文物，专门史系列可以不必再列出遗址作为一卷；由于中国物质文化史只是有关古代中国，不涉及近代中国，故本丛书也没有近现代重要史迹及代表性建筑的内容。

中国文物管理部门对于可移动文物的分类，以全国首次可移动文物普查的分类标准最为详细。该分类标准“根据文物的异同，即构成每件文物基本物质的自然属性和社会属性之差异性、同一性”，将可移动文物划分为金/银器、铜器、铁器、陶/泥器、瓷器、砖瓦、宝/玉石器、石器石刻、漆/竹器、绘画、书法、拓片、珐琅器、玻璃器、骨/牙/角器、纺织/绣品、皮革、玺印、文具/乐器/法器、货币、雕塑/造像、古人类遗体遗骸、文献图书、徽章/证件、邮品、票据、音响制品、交通/运输工具、度量衡器、武器装备/航天装备、古脊椎动物化石和古人类化石、其他共32类[1]。正如该分类系统的分类标准有文物的自然属性和社会属性两个一样，可移动文物实际上可以划分为两个小系列：一个系列是按照文物的自然属性即材料和材质划分的系列，如玉石器、金银器、铜器、铁器、陶器、瓷器、玻璃器、骨牙角器等；一个系列是按照文物的社会属性即功能用途等划分的系列，如纺织品、货币、雕塑、武器、度量衡器等。我们编写的这套中国物质文化史的可移动文物部分基本就按照这个体系进行划分，只是一些偏小的文物类型和产生年代较晚的文物类型难以单独成册，我们这套古代物质文化史只能暂且舍弃了。

在艺术史学界，尤其是西方关于中国艺术史的研究，往往综合考虑其时代、功能和形式等方面的因素，将能够基于视觉观察的物质文化领域的中国艺术品划分为四大类。第一大类是主要兴盛于商周时期的青铜艺术；第二大类是主要存在于两汉时期的汉画艺术；第三大类是风行于晋唐时期的佛教艺术；第四大类则是从宋代以后大盛的以卷轴画为主体的绘画艺术。青铜艺术比较单纯，其物质材料就是青铜器。绘画艺术也不复杂，主要是卷轴画，此外就是壁画。汉画艺术的涉及面较广，包括了汉代画像砖、画像石、独立雕塑和建筑雕刻等诸多类型的文物。佛教艺术就更为广泛，与佛教相关的石窟、雕像、壁画、供器等，乃至于佛教寺庙建筑等都可归属于佛教艺术。以上四大类，只是中国艺术门类的主流，其他如产生于中国本土且长期与佛教艺术并存的道教艺术，在东亚地区具有广泛影响的建筑艺术（尤其是园林建筑），具有中国特色的玉器、漆器、瓷器等艺术类型，也从不同的方面丰富和补充着中国艺术史和中国物质文化史。

正是基于以上诸方面的考虑，我们主编的这套中国物质文化史的专门史划分为了不可移动文物和可移动文物两大系列，前者又包括了古建筑、石窟寺、古陵墓、古水利、古天文等不同的功能类型，后者更包括了玉器、铜器、铁器、瓷器、金银、玻璃

1 国家文物局编：《第一次全国可移动文物普查工作手册》，北京：文物出版社，2013年。

等不同的材料材质类型，雕塑、绘画等不同艺术表现形式的类型，以及兵器、货币、纺织品等不同社会功能的类型。每个类型作为一卷，有的类型因文物丰富再细分为若干册。这种最终分卷的分类标准的不一致，我想读者应该是能够理解的。

四、另类的中国物质文化史

编写一套系统的中国古代物质文化史，是主编张文彬教授提出的构想。张文彬教授早年就读于北京大学历史系考古专业，以后曾在郑州大学历史系任教，对中国古代物质文化史自然非常熟悉；他又曾担任国家文物局局长和中国博物馆学会会长，熟悉全国的文物状况和博物馆藏品情况，是主编中国古代物质文化史的最好人选。在已经拟定了基于文物分类的物质文化史编写纲要，这套书各卷刚启动编写不久，张文彬教授就因病卧床，不能继续主持编写工作。还在张文彬教授患病之前，我就受他之命协助联络作者；张文彬教授患病后，我受参与编写工作的朋友的推举，担任这套书的"执行主编"。我基于自己对中国古代物质文化史的理解，增强了这套书的纵向通史系列，其他基本上按照张文彬教授原先拟定的编写体例来组织。现在大部分分卷已经定稿，回过头来看当时全书的设计框架，总觉得还有一些不尽如人意之处。这些主要表现在以下两个方面：

首先，一套完整的古代物质文化史通史不仅要有以时间为纲的通史主干，还应该有相应的纵向旁支。就如同北宋司马光主持编写《资治通鉴》（下简称《通鉴》），他首先按照年代编出汇集史料的"长编"，以此为基础才编写《通鉴》这部翔实的编年体通史。与此同时，为了说明自己对史料异同的取舍，还编写了《资治通鉴考异》作为附属，以驳斥相反意见并客观保存异说。由于皇帝日理万机，没有那么多时间来翻阅294卷的《通鉴》，他们还编写了简写本30卷的《通鉴目录》，以满足特定读者的需要。除此之外，为了弥补《通鉴》覆盖时间跨度上的不足，司马光等还编写了20卷的《稽古录》这样的简录，时间上溯至传说中的伏羲，下延至宋英宗末年。可见司马光等人编写《通鉴》，原本有一整套完整周密的构想，即便都是编年体的史书，也有主有从，有繁有简，有纲有目，所以《通鉴》才显得与众不同，为史家所重。作为一套体例完整的中国物质文化史，在通史部分也需要像《通鉴》那样，除了需补充强化史前的旧石器时代卷和新增近现代卷，编写与中国古代物质文化史相关的资料和研究汇集外，还需要考虑简化本的中国古代物质文化史。

简化本的中国古代物质文化史以上下两卷最为恰当，这是因为基于可视的物质文化形态和面貌，在公元三至四世纪间，也就是三国至两晋间，以佛教传入并流行中国为标志，中国的主流物质文化发生了重大变化——在佛教传布开来之前，中国的城市和乡村的标志性建筑和景观是统治者的宫殿、衙署、宗庙、神祠，人们崇奉的是祖先以及社稷、山川、天地诸神祇，并且这些神祇都不采用造像的形式来表现；而在佛教流行中国后，中国城市的标志性建筑和人文景观除了宫殿和衙署外，佛教寺庙（包括仿效佛寺而建的道教宫观）成为城乡最引人瞩目的标志性建筑和人文景观，大量佛教造像和少许道教造像占据了人们精神世界，成为最广泛的崇奉对象。因此，西方汉学界往往都是以佛教传入并流行中国作为中国历史和艺术的最重要的

转折标志，这以前的中国为“早期中国”，这以后的中国是“中晚期的中国”。早期中国的文化主流是传统的自然发展过程，尽管不断会有来自周边，尤其是来自北方草原地区文化的影响，但这种影响的程度是有限的，没有造成传统的变异、转移或中断。晚期的中国，由于外来佛教的强力介入，使原先中国的主流文化发生了变异，佛教深深地浸入到社会生活的各个方面。原先不事偶像崇拜的中国社会，开始将大量财富用于制作顶礼膜拜的佛教像设和象征物，用于营建覆盖这些像设和象征物的殿堂楼塔，从而导致国家财政来源的分流，带来相应的经济和社会问题。宗教的驱动力量往往巨大且持久，以佛教传入中国且在中国流传为标志，将中国物质文化史划分为早晚两个大的时期，我想应该比较恰当。佛教传入中国的年代，尽管可以追溯到两汉之际前后[1]，但在整个东汉时期，佛教都是混杂在中国传统的神仙方士中流传，还没有得到人们的广泛认知。佛教成为一种专门的宗教为人们所接受，不会早于三国两晋时期。三国两晋时期正是中国制度、思想和文化的大变革时期，文学上有所谓“魏晋风骨”，反映在物质文化上，这时期的城市、陵墓、器用、书画等也都出现了一系列新的气象。据此，以三国两晋之际作为首要转折点，将中国古代物质文化史的通史部分划分为两个大的时期，编写一套两卷本的中国古代物质文化史简本，这一定是很有意义的。

其次，我们这套中国古代物质文化史虽配有大量的图片，但基本体例还是以文字为主，图片配合文字出现。而物质文化的视觉感知非常重要，故以文物的图像为基础而加以文字解说和诠释，对于形象地认知和理解中国古代物质文化非常必要。中国国家博物馆（原中国历史博物馆）研究员孙机先生，曾编写了一本《汉代物质文化资料图说》。这是孙机先生基于多年对汉代文物研究的心得，在数十篇论文的基础上完成的图文并茂的著作[2]。这种以图说的方式叙述一个朝代的物质文化史，既是中国“左图右史”史学传统的延续，又是博物馆陈列必要的基础研究和公众获取知识的良好途径，应当大力推广。只是这种以图说史的著述，另有一套独特的编写体系，需做大量资料整理的工作，还需有系统的研究积累，编写难度很大，故迄今未见以图说的形式撰写的其他时代的中国物质文化史的著作。续写一套中国古代物质文化史图说，应当很有必要。

作为一套全方位的“中国古代物质文化史”，理所当然应有一个“中国古代物质文化史图说”系列。这套图说不宜按照中国的历史时代来述说，而应该以物质文化本身发展演变的阶段性来编写。如果按照我们前面所说的中国物质文化发展的进程，需要有史前、三代、秦汉三国、两晋南北朝、隋唐五代、两宋·辽金西夏·南诏大理、蒙元、明清诸时代。每个发展阶段则应该有都城市镇、宫殿衙署、坛壝社稷、神祠寺观、祭祀礼器、街坊住宅、园囿苑林、陵园坟墓、矿场作坊、生产工具、钱币量具、路河邮驿、衣冠服饰、家具陈设、生活用器等名目，每个名目下再细分为若干种类来展开图文的叙述。这样一部图说的中国古代物质文化史，可以弥补目前这套书的不足，

1 关于佛教传入中国的时间，有两种说法：一种是西汉末期汉哀帝元寿年间，大月支使者伊存向博士弟子景庐口授《浮屠经》之说，见《三国志》卷三〇裴松之注引曹魏鱼豢《魏略·西戎传》；一种是东汉明帝永明年间，蔡愔出使大月支，与僧人摄摩腾和竺法兰一起用白马驮回佛经和佛像至洛阳之说。二说的年代相差不多，且都与大月支有关。

2 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，北京：文物出版社，2008年。

能够从更具体和更微观的层面展现中国古代物质文化的面貌。

我希望，今后如果能够有比较充裕的时间，组织相关专家编写一套这样的中国古代物质文化图说，对于更加深入地理解古代中国，普及传统文化知识，推进博物馆教育，将是一件很有意义的事情。

编写中国古代物质文化史是一项长期的工作，要有相当长时间的资料积累和研究积累。北京大学的考古学科，自1952年以来先后编写过多个版本的《中国考古学》征求意见稿，如1960年、1972年版的《中国考古学》铅印本等，并有“多卷本中国考古学”这样的重大科研项目来推动，但迄今为止，这套多卷本《中国考古学》仍然没有问世。这其中既有新的考古资料不断涌现所带来的认识的更新，也有老一辈学者与新一辈学者认识上的差异，当然也还有这样和那样的原因。不过，仅从这一事例就可以看出，要编写一套优秀的学术著作是多么的不容易。《中国考古学》从某种意义上来说，与《中国古代物质文化史》有许多共通之处，要编写这样一套书需要投入较长的时间和相当的人力和精力。这部《中国古代物质文化史》作为一项国家出版项目，有出版的时间限定，我这个慌忙上阵的执行主编，只能尽可能召集一些长期从事中国考古学教学和科研，手头有比较现成的研究成果或讲稿，经过补充、整理、强化就可以成书的研究者，来承担中国古代物质文化史的通史系列各卷的撰写任务[1]。由于撰写时间的限制使得一些作者在完成初稿后，可能没有更多的时间来广泛征求意见和做细致的加工完善。可安慰的是，这套《中国古代物质文化史》本来就有为今后编写《中国考古学》和修订补充各专门物质文化史征求意见的意图。如果读者发现这套《中国古代物质文化史》存在着这样或那样的不足，就尽管提出批评和建议，我们一定虚心听取，以便在今后编写《中国考古学》系列时能够做得更好些。

1　考虑到我所在的北京大学考古文博学院，也在考虑重启多卷本《中国考古学》的编写，为了使二者不发生重合，保持《中国古代物质文化史》通史系列自身的特色，我主要邀请了北京大学以外的高校考古专业的专家和教师来承担各卷的编写任务。

目录

绪论 知类通达:作为物质文化之两宋卷轴画

第一章 制度与功能:北宋画院

第二章 沿革与衍化：南宋画院

第三章 自骨气富贵至颇有生意：两宋画院花鸟画

第四章 自长水大山至一角半边：两宋画院山水画

第五章　自皇室写真至社会风化：两宋画院人物画

第六章　天子私人：两宋画院外非宗室宫廷画家制度及画史作用

第七章　摆脱旧习，超轶古人：两宋宫廷画

第十三章　驰逐弋猎：辽、金卷轴画

第十四章　画府称富：两宋卷轴画鉴藏

第十五章　绘事后素：两宋卷轴画物质载体

绪论
知类通达：作为物质文化之两宋卷轴画

建隆元年（960），赵匡胤在宋州陈桥发动兵变即位，国号“宋”，定都汴梁（1127年金侵占北宋后改称汴京，今河南开封），自此开始了赵宋政权。靖康元年（1126），金兵攻陷汴京，北宋亡。历九帝，一百六十七年。靖康之变后，赵构于应天府（今河南商丘）仓促登基即位，后南迁临安府（今浙江杭州），史称“南宋”，赵构是为宋高宗。恭帝德祐二年（1276），元世祖忽必烈攻破临安，南宋亡。亦历九帝，一百五十三年。

有鉴于唐末五代武臣专权、藩镇割据而战乱频仍，赵宋开国即采取偃武修文国策，在军事上积弱的同时，文化（科技、教育、思想、文艺、宗教、生活、风俗等）极其繁荣，如陈寅恪说：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”[1]许多西方学者认为宋代是中国历史上的文艺复兴与经济革命时期，是中国文化的古典时期，是中国近代史的开端。在此大背景下，两宋物质文化极其发达，超越前代，深刻影响后世也是应有之义。而卷轴画作为两宋时期尤其具有代表性的文化艺术成就，其在绘画史及在物质文化史上的意义都是值得充分重视的。

第一节　两宋卷轴画之分类与联系

“卷轴画”主要是从中国传统绘画的形制上说的，一般指在纸绢上的作品，为便于收藏保护与欣赏，需装裱成各种形制，横长竖短的画幅一般裱成手卷；竖长形、方形画幅一般裱成挂轴；成组的竖长形画幅一般裱成屏条，合之为屏，分开为轴；若干小幅作品则裱成册子，合之称册，分开称页（包括扇面）。手卷、挂轴、屏条、册、页统称“卷轴画”。

《礼记·学记》云：“比年入学，中年考校。一年视离经辨志，三年视敬业乐群，五年视博习亲师，七年视论学取友，谓之小成；九年知类通达，强立而不返，谓之大成。”可见“知类通达”、“大成”之不易，学术研究同此理。卷轴画是古代美术之大端，相关研究成果十分丰富，难有合乎实情的新分类、新方法、新观点出现。宋代卷轴画更是如此，相关画史、画论著述宏富，如宋黄休复《益州名画录》、刘道醇《圣朝名画评》、郭若虚《图画见闻志》、《宣和画谱》、邓椿《画继》，元庄肃《画继补遗》、夏文彦《图绘宝鉴》卷三、卷四等；画科分类齐备，如《圣朝名画评》分人物、山水林木、畜兽、花竹翎毛、鬼神、屋木六门，《宣和画谱》分道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、

1　陈寅恪：《金明馆丛稿二编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001年，第245页。

花鸟、墨竹、蔬果十门等；流传至今的画作无论真迹还是赝品数量都很可观[1]。现当代以来，前贤对宋代卷轴画的研究成果十分丰硕，如薛永年《晋唐宋元卷轴画史》宋代部分，徐建融、徐书城主编《中国美术史》宋代卷，徐书城《宋代绘画史》，邓乔斌《宋代绘画研究》，陈野《南宋绘画史》等，基本上是以卷轴画为重点展开论述的，各有各的分类，各有各的看法。

一、分类

本书依画家身份之不同将宋代卷轴画分为五类：画院画、宫廷画、士人画、文人画、社会民间画，又将宋代无款卷轴画与辽、金卷轴画分别单独列出，共为七部分。

“画院画”专指两宋画院画家所画者，“宫廷画”专指两宋宫廷画家所画者，前贤往往将“画院画”与“宫廷画”不加区分，放在一起叙述，严格来说，是不太合适的。

判断某画家是否画院画家的唯一标准是宋代画史或其他可靠文献是否记载此画家隶画院，如果没有明确的文献记载，即便这个画家的画法、画风与画院画家的一致，这个画家与某些画院画家有交往，甚至与某些画院画家有师徒、父子、兄弟关系，均不能算是画院画家。

判断某画家是否宫廷画家的唯一标准则是宋代画史或其他可靠文献是否记载他以（或曾经以）画艺服务于宫廷。此外，本书将赵宋宗室画家也全部归入此类，原因很简单也很充分：赵宋宗室的审美取向具有高度一致性。

显然，“画院画”与“宫廷画”有天然的亲近关系，在画法、画风上也有很多相近之处，比如在描摹“精工”方面，因为他们都必须服务（或服从）于朝廷或宫廷审美意识形态。古往今来，已经形成了一种共识，将“画院画”与“宫廷画”统称为“院画”，其总体风格称为“院体”（或“院气”），但如果仔细考察即会发现，“画院画”与“宫廷画”之差别还是所在多有的。请尝试言之：

关于“画院画”之最大特点，邓椿《画继》已然明确点出：“画院界作最工，专以新意相尚。”即精工细致、竞新逐奇，不能高古与超越时尚，并举例说：“尝见一轴甚可爱玩，画一殿廊金碧晃耀，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因，笔墨精微，有如此者。”[2]

其次，“画院画”多难通画理，如徽宗问画院画工孔雀升墩是先举左脚还是右脚，皆“不知所对”。又如画院“少年新进”所画《斜枝月季花》为徽宗厚赏，“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”[3]这从反面证实了画院画家多难通画理。

复次，“画院画”有高度程式化的特点，特别强调“祖宗旧制”，体现在待诏职任分类制度上，如《画继》云：“祖宗旧制，凡待诏出身者，止有六种，如模勒、书丹、装背、界作、种飞白笔、描画栏界是也。”嗜画之徽宗接管画院后，作了一些改革，但力度并不敢太大：“徽宗虽好画如此，然不欲以好玩辄假名器，故画院得官者，止依仿旧制，以六种

1 谢稚柳、启功、徐邦达等撰辑《中国绘画全集》三十卷，其中五代宋辽金部分共五卷。林树中主编《海外藏中国历代名画》共八卷，其中第二、三、四卷全部或大部收宋辽金画作。浙江大学出版社主编《宋画全集》收录全球近200家文化机构收藏之1500件宋画，计划分列八卷三十二册，已出版第二卷（上海博物馆藏品二册）、第三卷（辽宁省博物馆藏品二册）、第六卷（欧美国家藏品六册）、第七卷（日本藏品二册）。

2 宋·邓椿：《画继》第10卷，于安澜编《画史丛书》（第一册）本，上海：上海人民美术出版社，1963年，第77页。凡本书用《画继》皆据此本，以下不赘录。

3 宋·邓椿：《画继》第10卷，第75页。

之名而命之，足以见圣意之所在也。”[1]体现在画院画风上，如宋初开国至神宗朝初一百余年之内，画院始终以“黄家富贵”为主导，少有变化，即《宣和画谱》所云“祖宗以来，图画院之较艺者，必以黄筌父子笔法为程序”[2]者也。

“宫廷画”为赵宋宗室画家与其他画院外以画艺服务于宫廷者所作。宗室画家多为士人或有士人情怀，其道德修养、文化水平较高，社会责任感较强，即便画院外非宗室宫廷画家在人文修养等方面一般也高于画院画家，多能做到不全拘师法，伏义古人，游艺穷理，自成一家，超越、影响与改变时流。如就宫廷画家黄筌而论，北宋李宗谔《黄筌墨竹赞》序曰：“蜀人黄筌……，以墨染竹，独得意于寂寞间，顾彩绘皆外物，鄙而不施。其清姿瘦节，秋色野兴，具于纨素，洒然为真。”[3]即表明被称为“黄家富贵”开创者的黄筌未尝不“野逸”。又如宫廷画家易元吉，《宣和画谱》谓其见赵昌（为“黄家富贵”宫廷画风在北宋的最后一位大家）画后曰：“世未乏人，要须摆脱旧习，超轶古人之所未到，则可以谓名家。”遂游于荆湖间，心传目击之妙，一写于毫端，“世俗之所不得窥其藩也”[4]；郭若虚《图画见闻志》评曰：“（易）元吉平日作画，格实不群，意有疏密。虽不全拘师法，而能伏义古人。是乃超忽时流，周旋善誉也。”[5]米芾《画史》所谓“易元吉，徐熙后一人而已”[6]。则表明易元吉与士人画风“徐熙野逸”有同工之妙。又如宫廷画家崔悫，《宣和画谱》谓其“写芦汀苇岸，风鸳雪雁，有未起先改之意，殆有得于地偏无人之态也。尤喜作兔，自成一家”，又能游艺穷理[7]。如此等等。

宋代“画院画”与“宫廷画”异趣，还可以从下述事例看出：

其一，据现当代学者研究，众多传世的赵佶（宋代地位最高、最有绘画才华的宫廷画家）画作可分御题、御笔两类。御题画多为精妙细致的工笔重彩，如《芙蓉锦鸡图》、《瑞鹤图》轴等，为画院高手代笔；御笔多为笔墨轻捷简便没骨的小写意作品，如《腊梅双禽图》页等，为徽宗亲笔。这两类不同画风的花鸟画正好反映出“画院画”与“宫廷画”在画法、画风上的差别。

其二，据文献记载，宋代著名的“小景山水”由赵士遵倡导，绍兴年间颇有影响，如邓椿《画继》云：

“士遵，光尧皇帝（高宗赵构）皇叔也。善山水。绍兴间一时妇女服饰及琵琶、筝面，所作多以小景山水，实唱于士遵。然其笔超俗，特一时仿效宫中之化，非专为此等作也。”[8]

士遵之后，高宗赵构、宗妇曹氏等亦善小景山水。宗室画家之所以能创新“小景山水”主要是因为皇室宫禁之制，使得他们只能流连于汴京郊外方圆五百里的小溪平坡之中，多不出巩县（今属河南）宋陵范围，如宗室赵令穰等的“小景山水”便是在这一地域景致中形成的，史载一旦令穰有山水新作，苏东坡便戏谑他：“此必朝陵一番回矣。”[9]

---

1 宋·邓椿：《画继》第10卷，第77页。

2 《宣和画谱》第18卷，于安澜编《画史丛书》本，第226页。凡本书用《宣和画谱》皆据此本，以下不赘录。

3 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第3卷“黄筌”条，于安澜编《画品丛书》本，上海：上海人民美术出版社，1982年，第141页。凡本书用《圣朝名画评》皆据此本，以下不赘录。

4 《宣和画谱》第18卷，第221页。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，于安澜编《画史丛书》本，第59页。凡本书用《图画见闻志》皆据此本，以下不赘录。

6 宋·米芾：《画史》，王伯敏、任道斌主编：《画学集成》本，石家庄：河北美术出版社，2002年第1期，第405页。凡本书用《画史》皆据此本，以下不赘录。

7 《宣和画谱》第18卷，第231页。

8 宋·邓椿：《画继》第2卷，第8页。

9 宋·邓椿：《画继》第2卷，第5—6页。

独具特色的赵宋宗室"小景山水"除在图式、技法上与当时画院山水画异趣外，最大的不同在于里面有由文化、道德修养与社会责任感等而来的"士气"，如董其昌《画旨》云："李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。"[1]

其三，从"宫廷画"对"画院画"之转变有巨大推动作用也不难见出它们之间有甚大差别，如《宣和画谱》谓宫廷画家崔慤：

"至如翰林图画院中较艺优劣，必以黄筌父子之笔法为程序，自悫及其兄白之出，而画格乃变。"[2]

又谓宫廷画家吴元瑜：

"能变世俗之气所谓院体者，而素为院体之人，亦因元瑜革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆，画手之盛，追踪前辈，盖元瑜之力也。"[3]

如此等等。

总之，为了正视"画院画"与"宫廷画"的差别，进而将宋代卷轴画研究推向深入，有必要将"画院画"、"宫廷画"分开而论。

"士人画"专指士人所画的寄托士人精神追求与审美诉求的绘画作品，"文人画"专指文人（在宋代或指具有文人特质的士人）所画的张扬文人思想与性情的绘画作品。前贤一般将"士人画"与"文人画"放在一起叙述，严格来说，也是不合适的。

实则在古代，"士人"与"文人"是两个完全不同的概念，有着迥然不同的内涵与外延，古人将这两个概念分得很清楚，泯灭它们之间差别是现当代以来的事。这已为当代少数学者指出[4]。

显然，宋代"文人画"与"士人画"也有天然的亲近关系，因为它们代表着有道德操守、文化修养与社会责任感这一社会群体的审美意识形态，但宋代"有"道德操守、文化修养与社会责任感的画家并非都是一个面孔、一个模子，由于个体出身、性情、理想与人生经历等的不同，表现在文艺创作上也会千差万别。本书将这些画家分为士人画家、文人画家两类，是基于有无"强烈的"道德操守、社会责任感而言的，有"强烈的"道德操守、社会责任感，为了道德操守、社会责任感愿意放弃或压抑个人私欲（情）者为"士人"；道德操守、社会责任感没那么强，更愿意为了张扬个性、抒发个体胸臆而蔑视道德操守、社会责任感者为"文人"。实则，在宋代是没有不折不扣的这样的"文人"的，这样的"文人"出现在明清时期。然，宋代没有不折不扣的"文人"并不等于说宋代没有"文人画"与相关理论，在宋代是"士人"作"文人画"与理论，何哉？

二十世纪初以来画史一般将北宋文同、苏轼、米芾等称为文人画家，所作为"文人画"，实则有简单、概念化之嫌。从定性上看，文、苏、米首先是"士人"，他们一样有道德操守、社会责任感；然从定量上看，文、苏、米身上确实有不少"文人"习气，尤其是苏、米二人，如他们的疯、颠、痴、狂、怪、醉言行在本质上即是"文人"习气的表现，即不愿压抑个体情绪的发泄，在他们疯、颠、痴、狂、怪、醉时，虽然自己内心的压力得到了暂时释放，轻松了，但实际上在此时他们已忘掉了作为官员（社会楷模）应有的道德操守、社会责任感，所以，在某种程度上说，他们也应算是"文人"。或许准确点应该说，他们一身之中，含有"士人"、"文人"双重性格、身份，身上既有"士人性"又有"文人

---

1 明·董其昌：《画旨》，王伯敏、任道斌主编：《画学集成》本，石家庄：河北美术出版社，2002年第1期，第218页。凡本书用《画旨》皆据此本，以下不赘录。

2 《宣和画谱》第18卷，第231页。

3 《宣和画谱》第19卷，第237页。

4 可以参见徐建融《文人画与士人画》（载《国画家》2008年第1、2期）、韩刚《"文人"考——现当代"文人画"研究预设反思》（载《中华文化论坛》2013年第10期）等文章。

性”，或可以“文士”称之。

落实到画上，又各有不同。他们身上的“士人性”发而为画即“士人画”，“文人性”发而为画即“文人画”。画史一般将北宋文、苏、米等所作以墨竹为主要题材的“墨戏”称作“文人画”。相较而言，文同身上的“士人性”又多于苏、米，疯、颠、痴、狂、怪、醉等“文人”习气不经常发作，因而他所作的虽有“文人画”或曰“墨戏”，但更多的是“士人画”。苏轼身上“文人性”较多，疯、颠、痴、狂、怪、醉等“文人”习气时常发作，加之绘画基础薄弱，是以平生所作几乎全为“文人画”或曰“墨戏”。米芾亦为“士人”，但身上“文人性”较苏轼多[1]，平生所作“文人画”或曰“墨戏”亦不少。此所谓北宋“士人”作“文人画”者也。

这一点苏轼等看得很清楚，如其《题文与可画墨竹屏风赞》云：

“与可之文，其德之糟粕；与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”[2]

在苏轼看来，文同《墨竹屏风》无疑是“德”（道德操守、社会责任感）之“糟粕”。“德”之“糟粕”当然是“病”。熙宁三年（1070）东坡跋文同《墨竹》云：

“昔时与可墨竹见精练良纸，辄愤笔挥洒，不能自己，坐客争夺持去，与可亦不甚惜。后来见人设置笔砚，即逡巡避去，人就求索，至终岁不可得。或问其故，与可曰：‘吾乃者学道未至，意有所不适而无所遣之，故一发于墨竹，是病也。今吾病良已可若何！’”[3]

照文同的说法，自己画墨竹是因为“意有所不适而无所遣之”，“是病也”。显然，这种“病”即是“德”之“病”。北宋文士有时并不厌恶此种“病”或“糟粕”，不但尽力护短，而且将其视为美，所谓“病处成妍”者也。如黄庭坚云：

“或云东坡作‘戈’，多成病笔，又腕著而笔卧，故左秀而右枯。此又见其管中窥豹，不识大体。殊不知西施捧心而颦，虽其病处，乃自成妍。”[4]

由于时势使然，南宋与金代官方与民间大力倡导元祐学尤其是苏（轼）学，文、苏、米“墨戏”被大力追捧与仿效，但由于在南宋与金失去了北宋文、苏、米时代那种党争剧烈、文士难逃祸患、心怀忧患、愤懑而发为“墨戏”之社会（政治）环境，他们仿效文、苏、米而来的“墨戏”仅是徒有其表，而内里已然变质了。是以，关于宋代“文人画”，本书只涉及北宋中后期党争语境下的文同、苏轼、米芾等画家所作者。这些人之外的，无论做官与不做官的，凡志道、据德、依仁、游艺者为士人画家，换句话说，凡道德操守高洁、社会责任感强者为士人画家，所作为“士人画”。

顺便提及，宋代大奸大恶者如章惇、蔡京、王黼、童贯、梁师成、朱勔、李彦等贪赃枉法、横行霸道，害得民不聊生，是导致当时方腊起义、金兵入侵、北宋覆亡的罪魁祸首。这些人中虽也有工画者（如蔡京、童贯等），但人品既低，道德操守、社会责任感更谈不上，不在本文所论“士人”或“文士”之列。

宋代除“画院画”、“宫廷画”、“士人画”、“文人画”之外，还有一部分画家活跃在社会民间，他们所画本书称之为“社会民间画”。之所以用这一概念，而不直接用现已有之的“民间绘画”概念，是因为在当时，现当代绘画门类中的民间绘画形式与概念（如杨柳青、桃花坞、绵竹年画、邳县农民画等）尚未成气候。为了不与当下习用的“民

---

1 参见韩刚《迈往凌云——米芾书画考论》（北京：人民美术出版社，2010年）第二章《恢诡谲怪》。

2 《东坡集》第20卷，转引自陈高华编《宋辽金画家史料》，北京：文物出版社，1984年，第363页。凡本书用《宋辽金画家史料》皆据此本，以下不赘录。

3 《东坡题跋》第5卷，《宋辽金画家史料》本，第368页。

4 宋·黄庭坚：《山谷论书》，据崔尔平选编、点校《历代书法论文选续编》本，上海：上海书画出版社，1993年，第66页。

间绘画”概念混淆，故而本文使用“社会民间画”这一概念。

二、联系

有了上述这些分类与概念，宋代卷轴画或可做到各从其类、提纲挈领、纲举目张了，此即本文所谓“知类”，但宋代卷轴画这些类别之间绝不是孤立的、冷冰冰的铁板一块，它们之间存在或明或暗、或隐或显的联系，值得深究。只有透彻了解了这些类别之间的联系，才是真正的“知类通达”。下文以作为宋代卷轴画重点的“画院画”为中心对各类绘画之间的关系略作说明。

“画院画”、“宫廷画”、“士人画”、“文人画”均可谓“庙堂画”[1]。《谷梁传·成公元年》云：“古者有四民：有士民，有商民，有农民，有工民。”钱穆说，秦以下之传统政府“应称之曰‘士人政府’。”[2] 而“士”（亦称“君子”）的价值取向为儒家之“道”，如钱穆说：“中国社会之所谓士，确然有其在社会上特殊地位，在文化传统上有特殊意义与特殊价值，则其事实始于孔子。孔子曰：‘士志于道’，孟子曰：‘士尚志’。即尚其所志之道。”[3] 士、农、工、商是古代最为基本的四个社会阶层，士居首位。士之基本属性是“志于道”，详细点即孔子所云“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，即以“仁”（仁爱慈善）、“义”（正义奉公）、“礼”（尚礼守法）、“智”（崇智求真）、“信”（诚实守信），“忠君爱国”、“达则兼济天下，穷则独善其身”、“修身俟命”、“中庸”（“不偏之谓中，不易之谓庸”）、“文质彬彬，然后君子”、“温、良、恭、俭、让”、“乐而不淫，哀而不伤”等儒家思想作为内在追求、价值取向，与当代观念对应起来，实则就是说一个人要有强烈的道德操守、文化修养与社会责任感。“士人画”显然应该是“士”阶层道德操守、文化修养与社会责任感的审美反映。“文人”为“士人”中之堕落者，“文人画”是“德”之“糟粕”，或“德”之“病”，实则是个人私欲（情）的呈现，个人情绪的宣泄，对自我、个性的强调为其基本特色。“画院画”、“宫廷画”是官方与宫廷意识形态的审美反映，而官方与宫廷审美意识形态绝不是抽象的，“画院画”、“宫廷画”终究是君臣审美意识形态的集中反映，而君臣又是“士”之尤者。因而，从本质上说，“画院画”、“宫廷画”也是士人审美意识形态的曲折、隐形反映。古代社会，有“普天之下，莫非王土”、“君子之德风，小人之德草，草上之风，必偃”、“上行之，下必效之”等普适观念，因而士阶层的审美意识形态对“社会民间画”的影响也是无处不在的，宋代并不例外，如元夏文彦《图绘宝鉴》卷四“张训礼”条云：“学李唐画山水、人物，恬洁清润，时辈不可及，刘松年师之。一说着色青绿如赵千里笔法。”[4]意即社会民间画家张训礼学画院画家李唐与宫廷画家赵伯驹画法、画风；元庄肃《画继补遗》卷下云：“顾与义，钱唐人。学马和之画，傅色则庶几，笔法殊不逮。然得意处，亦能乱真。”[5]则表明南宋社会民间有学画院首席画家马和之者；《图绘宝鉴》卷四云：“左幼山（一作幻山），钱塘景灵宫道士，善画花鸟、山水、人物，师阎次平。”又表明南宋社会民间画家左幼山学孝宗朝画院祗候阎次平；南

1 北宋范仲淹《岳阳楼记》有“居庙堂之高，则忧其民；处江湖之远，则忧其君”云云，本书所谓“庙堂画”之“庙堂”取此意。

2 钱穆：《国史新论》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001年，第122页。

3 钱穆：《国史新论》，第182页。

4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第52页。近藤秀实、何庆先：《图绘宝鉴》校勘与研究本，南京：江苏古籍出版社，1997年。凡本书用《图绘宝鉴》皆据此本，以下不赘录。

5 元·庄肃：《画继补遗》卷下，北京：人民美术出版社，1963年，第5页。凡本文用《画继补遗》皆据此本，以下不赘录。

宋画院梁楷人物画法先是在画院内承传，如《图绘宝鉴》卷四云："李权，钱塘人，师梁楷，咸淳年画院祇候。"[1]再由李权传给社会民间画家范彬，"范彬，钱塘人，善画人物、山水，师李权，刘朴其弟子也。"[2]范斌再传给刘朴，刘朴传其子刘耀，"刘朴，师范彬，又师梁楷，画人物，子耀世传其学"[3]；如此等等。

宋代还存在不少"士人画"、"文人画"影响"画院画"、"宫廷画"的情况，如《图绘宝鉴》卷四："林俊民，绍兴画院待诏，学范宽山水。"[4]范宽即为士人画家。《图绘宝鉴》（补遗）："仁怀皇后朱氏，钦宗后也，学米元晖着色山水甚精妙，画上有印曰'朱氏道人'。"[5]米元晖即米芾之子米友仁，官至兵部侍郎（从三品）、敷文阁直学士，为典型士大夫；该书卷三"驸马都尉王诜"条云："学李成山水，清润可爱。……画墨竹师文湖州。"王诜"作着色山水，师唐李将军，不古不今，自成一家"[6]，为典型宫廷画家，却学"士人画"代表李成，"文人画"代表文同。

如此，士阶层的审美意识形态才是两宋卷轴画的航向、舵手、领路人或总设计师，而这又是与当时特殊的社会（政治）环境分不开的。有宋一代施行"抑武事，兴文教"、"与士大夫治天下"[7]、"誓不杀大臣及言事官"[8]等策略，士人的主体性空前增强，所以才有范仲淹"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"的豪言壮语。柳诒徵说："盖宋之政治，士大夫之政治也。政治之纯出于士大夫之手者，惟宋为然。故惟宋无女主、外戚、宗室、强藩之祸。宦寺虽为祸而亦不多。而政党政治之风，亦开于宋。"[9]可谓知言。二十年前，刘纲纪先生在"'四王'绘画艺术国际研讨会"上说："我认为没有任何一个艺术流派不是特定时代的产物，那种认为艺术的发展有一种绝对不受时代影响的'自律性'的看法，是违背艺术史的事实，不能成立的。因此，要了解'四王'，不能不注意它产生的时代背景。"[10]在研究中国古代书画史的方法论中，这无疑具有提纲挈领的指导意义。研究宋代卷轴画史，也只有深入到当时的历史、政治、文化大背景中去加以了解，才能得其真际，也才能掘发出对后世画学的真正启发意义。舍此别无他途，即便有，亦仅隔靴搔痒而已。

就"画院画"总体而言，两宋各朝画院画法、意趣总少不了宫廷审美趣味的干预，尤其是士之尤者——皇帝审美取向的导向，如南宋邓椿《画继》云："始建五岳观，大集天下名手。应诏者数百人，咸使图之，多不称旨。自此之后，益兴画学，教育众工。如进士科下题取士，复立博士，考其艺能。"[11]这是说，徽宗之所以仿"进士科"设立"画学"，是有鉴于"画院画"与"宫廷画"审美取向之间的巨大差距，虽经徽宗种种努力，但这种差距还是很大，即所谓："上时时临幸，少不如意，即加漫垩，别令命思。虽训督如此，而众

---

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第53页。
2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第54页。
3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第54页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第56页。
5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》补遗，第67页。
6 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第29页。
7 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第221卷，《文津阁四库全书》（第109册）史部编年类，北京：商务印书馆影印，2005年。凡本书《续资治通鉴长编》皆据此本，以下不赘录。
8 宋·李心传：《建炎以来系年要录》（1），《文渊阁四库全书》本，第96页。
9 柳诒徵：《中国文化史》第十九章《政党政治》，上海：上海古籍出版社，2001年，第580页。凡本文用《中国文化史》皆据此本，以下不赘录。
10 刘纲纪：《"四王"论》，朵云编辑部编《清初四王画派研究论文集》，上海：上海书画出版社，1993年，第18页。
11 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3页。

史以人品之限，所作多泥绳墨，未脱卑凡，殊乖圣王教育之意也。”[1]

就画院花鸟画来说，宋初一百余年间画院盛行直接来源于唐代、西蜀宫廷的“黄家富贵”宫廷画风，南唐“士人画”代表性画风“徐熙野逸”在画院则处于压抑、被遮蔽状态，作为徐派重要传人的徐熙子孙们不得不学习黄派，以得到主流认同。如沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》云：

“国初，江南布衣徐熙、伪蜀翰林待诏黄筌，皆以善画著名，尤长于画花竹。蜀平，黄筌并二子居宝、居实，弟惟亮，皆隶翰林图画院，擅名一时。其后江南平，徐熙至京师，送图画院品其画格。诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意。筌恶其轧已，言其粗恶不入格，罢之。熙之子乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以彩色图之，谓之‘没骨图’。工与诸黄不相下，筌等不复能瑕疵，遂得齿院品。然其气韵皆不及熙远甚。”[2]

神宗赵顼、王安石领导了熙宁变法，熙宁、元丰时期（1067—1085）改革成为时代主旋律，也影响到画院画风的转变，形成了“黄家富贵”融合“徐熙野逸”而出新之画风，标志着北宋国家画院画风的正式形成。而这种转变之能完成，还跟苏轼、米芾等文士大力、甚至肆无忌惮地批评画院“黄家富贵”画风，推扬“徐熙野逸”以作背后推手有关，如米芾《画史》云：“滕昌祐、边鸾、徐熙、徐崇嗣，花皆如生；黄筌，惟莲差胜徐，余虽富艳，皆俗”[3]；“黄筌画不足收，易摹；徐熙画不可摹”[4]等。不过，画院画风的变化并没有就此终结，而是在徽宗朝继续朝士人审美取向转化，苏轼等元祐党人的审美意识形态起了决定性作用，甚至苏轼的朋友米芾、宋子房相继当上了画院中画学博士，直接影响到画院画风朝文士审美意识形态转变，而这些在最大程度上推动了“宣和体”的形成。

再看画院山水画，与花鸟画相比，北宋前中期画院山水画相当低迷。早期有来自南唐宫廷的山水画家赵幹，在宋初画院为“学生”，现存《江行初雪图》为其做画院学生时临摹唐代王维《捕鱼图》稿本（按：据北宋文献记载，王维曾作《江行初雪图》，恐亦与此相关，详细情况，待考），成就虽不高（刘道醇《圣朝名画评》评为“能品”），但有“穷江行之思，观者如涉”（言其很好地表现了自然真实，观者有身临其境之感）的特点。值得重视的是，赵幹画法受到盛唐士人山水画高手王维影响。之后，北宋画院山水画一直在朝王维开创的士人山水这个方向努力。比如，赵幹稍后的画院山水画名家有高克明、燕文贵等，高、燕二氏均为来自社会民间的山水画高手，燕文贵“初师河东郝惠”，再师李成，最后“不专师法，自立一家规范”。高、燕二人在画院是很好的朋友，在画艺上相互切磋、影响是必然的，是以高克明也会受到李成山水之影响，而李成是宋初典型的士人山水画大家。高、燕二氏山水画成就较高，《圣朝名画评》曰：“高克明铺陈物象，自成一家，当代少有。”[5]评燕文贵曰：“尤精于山水，凡所命意，不师于古人，自成一家，而景物万变，观者如真临焉。画流至今称曰：燕家景致，无能及者。”[6]二人的山水画法在当时画院极有市场，“当时甚重之”，不但“画流至今称曰‘燕家景致’”，而且群起仿效，“画院多学克明”。画院画家屈鼎即“得燕贵之仿佛”。虽然高、燕二人为画院山水名家，但成就毕竟有限，刘道醇仅评二人为“妙品”；郭若虚《图画见闻志》评高克明

1 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3—4页。
2 宋·沈括：《梦溪笔谈》，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第95—96页。
3 宋·米芾：《画史》，第399页。
4 宋·米芾：《画史》，第410页。
5 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷《山水林木门第二》，第132页。
6 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷《山水林木门第二》，第133页。

云："矜其巧密，殊乏飘逸之妙。"[1]汤垕《古今画鉴》云："高克明山水虽工，不免画人习气，无深厚高古之气。"[2]燕文贵之所以未能入《宣和画谱》，是因为"气格凡陋，有不足为今日道者，因以黜之"[3]。可见，在北宋中前期画院山水画中，虽受到了"士人画家"唐代王维、宋代李成等影响，一直在朝深入表现自然山水真实的方向努力，但终究没有最后成功。毕其功一役，要等到神宗朝画院山水画大家郭熙。

郭熙亦为来自社会民间的山水画高手，亦师法李成，为公认的李成传派大家，画史合称"李郭画派"。郭熙深得神宗宠遇，不但很快进位为画院待诏，且"加奖恩赐事至稠叠，如锡带，如升官，如奉使颁衣，如常常支赐，皆不可胜纪"[4]，郭若虚评为"今之世为独绝矣"[5]，《宣和画谱》叹云："则不特画矣，盖进乎道欤！"[6]郭熙在绘画理论方面亦有建树，其有名论曰："世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品，但可行可望不如可居可游之为得。"[7]总之，郭熙将李成一系士人山水画风承转入画院，把山水画推向表现更加真实细腻的微妙变化境地，并赋予强烈感情色彩，可谓成就最大的北宋院体山水画家，对后世院体山水画风衍化具有奠基作用。至郭熙时，士人山水画对画院山水画的引导与改进才算成功。

值得注意的是，高克明、郭熙等都有士人情怀，如《圣朝名画评》谓高克明："人有以势利求者，则以不能为辞。或朋好间以所欲见丐，必欣然与之。画流中好义忘利、性多谦损者，惟克明焉。"[8]《宣和画谱》谓郭熙："虽以画自业，然能教其子思以儒学起家。"[9]这是他们师法"士人画"进而以之改变"画院画"的前提条件。

神宗宠遇郭熙时，宫里甚至出现"一殿专背熙作"盛况。郭氏好运止于神宗朝画院，哲宗即位后，他的画被"易以古图，退入库中"[10]，甚至沦为抹布，随意赏赐众臣。但士人审美意识形态对画院画风的改变并没有就此结束，此后，转变的推力换成了以元祐党"文士"为中心的"文人画"及其理论，主要是苏轼、米芾等的"文人画"及其理论在起作用。

虽然从表面上看，苏轼、黄庭坚等元祐党人在徽宗朝受到了无情打击，但这并没有影响到其画学思想在画院的传播，从《宣和画谱》中随处可见隐蔽形式的苏轼论画言论便不难证实这一点。关于此，阮璞先生有很多精辟论述，可以参考。宋室南渡建都临安（今浙江杭州）后，痛定思痛，改变了徽宗朝在政治上无情打击元祐党人的策略，一变而为推崇元祐学（以苏学为主），苏学在南宋与金代大行，这深刻地反映在"画院画"、"宫廷画"上。如李唐在南北宋之交画风的转变，马远、夏珪"一角半边"式山水画风之成熟（杭州广泛流传的诗句"画师白头西湖住，引出一角半边山"对此作了生动形象的概括）等，无不与文、苏、米"文人画"实践与理论关系巨大。

北宋画院人物画上承唐、五代（主要是西蜀、南唐及中原地区），成就主要表现在宫

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第53页。

2 元·汤垕：《古今画鉴·宋》，王伯敏、任道斌主编《画学集成》本，石家庄：河北美术出版社，2002年第1期，第703页。凡本文用《古今画鉴》皆据此本，以下不赘录。

3 《宣和画谱·叙》，第3页。

4 宋·郭熙著，周远斌点校、纂注：《林泉高致·画记》，济南：山东画报出版社，2010年，第119页。凡本书用《林泉高致》皆据此本，以下不赘录。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第54页。

6 《宣和画谱》第11卷，第123页。

7 宋·郭熙：《林泉高致·山水训》，第16页。

8 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷《山水林木门第二》，第133页。

9 《宣和画谱》第11卷，第123页。

10 宋·邓椿：《画继》第10卷，第76页。

室寺观壁画上，卷轴人物画除无款皇室肖像画外，相当低迷，至宣和画院时才见起色，主要表现在传为宋徽宗所作（一说应是宣和画院人物画高手所作）《摹张萱〈虢国夫人游春图〉》卷、《摹张萱〈捣练图〉》卷、《文会图》轴、《听琴图》轴等画作上。张萱是唐代宫廷画家，所作为典型"宫廷画"。宣和画院画家摹制他的作品，原意是师法之。这表明，宣和画院人物画是以学习唐代"宫廷画"为起点的，而《文会图》、《听琴图》轴则可算是宣和画院人物画家之创作，与现存唐代、南唐等宫廷人物画作品相比较，可见差别巨大，不但能够代表宣和画院人物画创作水平，而且形成了宋代画院人物画的自身特色。这种自身特色的形成得力于士人阶层审美意识的引导与推进，徽宗虽无画院院长之名，却行院长之实；著名文士米芾、宋子房相继担任画院中画学博士；邓椿《画继》载著名文士晁补之"尝增添《莲社图样》，自以意先为山石位置向背，作粉本以授画史孟仲宁，令传模之"[1]（按：孟仲宁也有可能是宫廷画家）等，均可为证。

南宋画院人物画以马和之及其《诗经图》成就最大。马和之为画院画家，工人物，师法吴道子，笔法飘逸，自成一家。高、孝两朝深重其画，每书《毛诗三百篇》令和之图写，颇合圣意，官至工部侍郎。他在人物画技法上吸收吴道子线型，创新出"蚂蟥描"，时称"小吴生"，影响后世画史深远；他予画史的另一重要贡献是进一步为画院人物画注入了人文素养，画多以古典诗词文赋（如《诗经》、苏轼《后赤壁赋》等）为题材，汤垕《古今画鉴》评云："更能脱去习俗，留意高古，人未易到也。"[2]黄公望、王蒙、文徵明等后世文士则以"清雅圆融"、"胸中自有风雅"等赞之。显然，画院画家马和之人物画中人文素养的加强是与高宗、孝宗的影响分不开的。

在简笔人物画上取得巨大成就是两宋画院人物画的另一重大特色，代表画家有"宣和画院"焦锡，两宋之交画院贾师古，南宋画院梁楷、梁松、俞珙、李权等，对他们的影响主要来自两个方面：

其一，"宫廷画"的影响。简笔人物画的开山祖是宋初善画简笔人物的宫廷画家石恪。《宣和画谱》"石恪"条云："孟蜀平，至阙下，被旨画相国寺壁，授以画院之职，不就，力请还蜀，诏许之。"[3]可见石恪虽与画院失之交臂，却为宫廷画家无疑。其传承关系是这样的：焦锡师石恪，颜师古与焦锡为同事（画法应相互影响），梁楷师颜师古，梁松、俞珙、李权师梁楷。

其二，"文人画"实践及理论的影响。从图像上看，南宋简笔人物画显而易见受到了文、苏、米"文人画"实践及观念的影响，而从梁楷自号"梁风子"与言行的疯、颠、狂、怪等来看，也不难找到苏、米的影子。

当然，也存在"画院画"反哺"士人画"，社会民间画与社会生产生活反哺"画院画"的情况，以下分别述之：

其一，"画院画"反哺"士人画"。如《图绘宝鉴》卷四"王会"条云："（王会）工画鸟，颇拘院体，枝叶爪羽，穷极微细，乾道（1165—1173）间官朝请大夫。"[4]即是。

其二，"社会民间画"反哺"画院画"。又分四种情况：

第一种情况，画院画家直接师学社会民间画家，如北宋郭若虚《图画见闻志》卷四云："侯封，邠人，今为图画院学生（仁宗时）。工画山水寒林。始学许道宁，不能践其老格。然而笔墨调润，自成一体，亦郭熙之亚。"[5]许道宁早年在汴梁以卖药为生，随药送

1 宋·邓椿：《画继》第3卷，第15页。
2 元·汤垕：《古今画鉴·宋画》，第707页。
3 《宣和画谱》第7卷，第71页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第47页。
5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第54页。

画，以吸引顾客，逐渐得名，公卿士大夫争相延请，为社会民间画家无疑。

第二种情况，画院画家基本上都来源于社会民间，社会民间职业画家也多以进入画院，以使“平生至艺”“有所显发”为人生追求目标（如易元吉等），很多画家在进入画院之前即已画名远播（如高益、燕文贵、郭熙等）。进入画院主要有三种途径：一是在宫廷与各级政府安排下，直接将有道德操守、画艺高、影响大的社会民间职业画家选送入画院，如郭熙家世无画学，天赋艺术才华，不学而小笔精绝。仁宗嘉祐（1056—1063）至神宗元丰（1078—1085）以来，其山水颇得“天下崇公钜卿诗歌赞记”，“公卿交召，日不暇给”，画名“迄达神宗天听”[1]，治平四年（1067），“津遣上京”，入翰林图画院。二是两宋朝廷主持的宫室殿阁与佛寺道观营造十分隆盛，仅凭已有的画院画家、宫廷画家难以胜任，于是有组织地在社会民间招募绘画高手参与其事，事后解散时，往往画艺最为杰出者会被继续留任，一般是进入画院，如真宗大中祥符（1008—1016）初，营建玉清昭应宫，燕文贵“预役焉，偶暇日，画山水一幅，人有告董役刘都知者，因奏补图画院祗候，实精品也”[2]；崔白熙宁初受命“与艾宣、丁贶、葛守昌画垂拱殿御扆鹤竹各一扇，而白为首出，后恩补图画院艺学”[3]等。三是徽宗朝创设“画学”，“如进士科，下题取士，复立博士，考其艺能。”[4]以至出现“图画院四方召试者，源源而来”[5]的盛况。显然，这些画家进入画院后，画法、画风会顺随画院主导性画风，但在之前社会民间所学、所成者还会发生持久影响，甚至会影响到画院内画风变化。

第三种情况，宣和末年由于财力不济等原因，诏罢诸艺局，画院亦遭罢废，画院画家作鸟兽散，很多流落民间，历经艰辛，后又复职南宋画院。在这种自庙堂至社会民间再到庙堂的人生经历中，艰辛的社会民间生活必定会对画家的思想、画法与画风等产生重要影响，而这种影响又必定被带入其后之画院。这方面应以李唐人生经历与画风转变为显例。

第四种情况，在宋代，由于市肆文化的兴起，作为市民审美趣味重要载体的“社会民间画”也影响到“庙堂画”，甚至对“庙堂画”中某些门类产生重大影响。这方面应以画院人物画中一支的视角转向市肆与社会民间生产、生活，表达市民、农民审美情趣为代表。宋代较早以市肆为题材的是太宗朝（976—997）画院待诏燕文贵，刘道醇《圣朝名画评》“燕文贵”条云：“尝画《七夕夜市图》（自安业界北头向东至潘楼竹木市尽存），状其浩穰之所，至为精备。”[6]燕氏之所以能作《七夕夜市图》，是因为他对汴京夜市的熟悉与有丰富的市肆生活经验，史载其“太宗朝驾舟来京，多画山水人物，货于天门之道”[7]云云可证。之后，则有京师人高元亨（一名高怀宝），真宗时（997—1022）为画院祗候，《圣朝名画评》云其“尝画从驾两军角抵戏场图，写其观者，四合如堵，坐立翘企，攀扶仰俯，及富贵贫贱、老幼长少、缁黄技术、外夷之人，莫不备具，至有争怒解挽，千变万状，求真尽得，古未有也”[8]。在真宗时代，恰当描绘市肆生活，尚属“古未有也”者，不难见其创新性，刘道醇评云：“高元亨尽事物之情。并列能品上。”[9]郭若虚

1 宋·郭熙：《林泉高致》许光凝跋，第121页。
2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52页。
3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第60页。
4 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3页。
5 宋·邓椿：《画继》第10卷，第77页。
6 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第129页。
7 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第129页。
8 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第125页。
9 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第125页。

《图画见闻志》“高元亨”条则云其“多状京城市肆车马，有《琼林苑》、《角抵》、《夜市》等图传于世”[1]。延续并推进市肆绘画传统的是值得大书特书的徽宗朝宫廷画家张择端及其描绘汴梁市肆生产、生活的《清明上河图》卷。此外，差不多与张择端同时的、活跃于京城社会民间的两位专门画婴儿题材的画家对画院人物画的影响也值得特别注意，《画继·人物传写》云：

“刘宗道，京师人。作《照盆孩儿》，以水指影，影亦相指，形影自分。”[2]

“杜孩儿，京师人。在政和间其笔盛行，而不遭遇，流落辇下。画院众工，必转求之，以应宫禁之须。”[3]

刘宗道、杜孩儿驰名画院外，杜孩儿之画甚至大量传进画院，对画院人物画之影响自不待言。南宋以画婴戏题材著称的苏汉臣初为“宣和画院”待诏，后入南宋画院，其婴戏题材、画法可能正是受到了民间婴孩画名家的影响。北宋时出现的市肆、婴戏题材，到了南宋画院人物画家李嵩等人手里得到进一步的综合出新，他们将表现触角伸向城乡结合部甚至乡村，创新出融货郎和婴戏于一体的、以乡村景致为配景的《货郎图》。“社会民间画”对“画院画”影响之大由此易见一斑。

其三，社会民间生活、生产反哺“画院画”。农村生产、生活影响画院画家绘画题材与画风的事例也不在少数，以马远《踏歌图》轴、李嵩《服田（耕作）图》等为代表。《踏歌图》以抒情笔调描绘群峰下丰收后农民载歌载舞的情景；《服田图》为详细描绘当时农业生产过程的纪实性图录，分别描绘浸种、耕、耙耨、耖、碌碡、布秧、淤荫、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、登场、持穗、簸扬、砻、舂碓、筛、入仓等二十一个劳动场景。盖正因为以农村生活、生产为题材的绘画在画院甚有市场，一些擅长画此类题材的社会民间画家才不时将自己的画作拿到画院外去销售，以得善价，如《图绘宝鉴》卷四云：“李东，不知何许人，理宗时尝于御街鬻其所画《村田乐》、《常酣图》之类，仅可娱俗眼耳。”[4]

综上述，两宋卷轴画是以“士人画”为导向、“宫廷画”为中心、“画院画”为特色与重点、“文人画”为别出、“社会民间画”为纽带与补充的，既各具特色又相互关联的有机网络系统。两宋卷轴画的衍化是一个承接唐五代“宫廷画”，由文士引领，逐渐融合“士人画”、“文人画”之风格，最终形成自身气度与特色的过程。

第二节　宋代卷轴画之地位与影响

严复说：“若研究人心政俗之变，则赵宋一代历史，最宜究心。中国之所以成为今日现象者，为善为恶，姑不具论，而为之所造就，什八九可断言也。”[5]柳诒徵说：“有宋一代，武功不竞，而学术特昌。上承汉、唐，下启明、清，绍述创造，靡所不备。”[6]费正清说：“唐代后期与在此之后的宋代组成后来中国历史的最初阶段。事实上人们可以称这一时期为‘近代早期’阶段，因为这时的文化直至二十世纪初都是中国的典型文化。其中

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第44页。

2 宋·邓椿：《画继》第6卷，第46页。

3 宋·邓椿：《画继》第6卷，第46—47页。

4 宋末元初·庄肃：《画继补遗》卷下，第17页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第55页。

5 严复：《致熊纯如信》，转引自赵铁寒主编《宋史资料萃编》第1辑代序，台北：文海出版社，1967年。

6 柳诒徵：《中国文化史》第十八章《宋儒之学》，第565页。

许多东西在以后的一千年中证明是中国最典型的东西，至少在唐代后期开始萌芽，而在宋代开始繁荣。在唐代后期和宋代所达到的文化和制度的水平在以后的几百年中没有很大改变。”[1]宋代卷轴画作为宋代文化的一部分，其在中国画史上的地位、影响可得同样之评价，如王国维说：“汉、唐、元、明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味，故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。”[2]

就当时的现实而言，宋太祖赵匡胤有鉴于唐末五代之藩镇割据、武臣擅权、天下纷争、战祸连绵，北宋开国即悉矫其弊，施行“兴文教、抑武事”的国家策略，“与士大夫治天下”，大力创造条件让士大夫参政，以达到“惩创五季，而矫唐末之失策”[3]之目的。在这种国策的哺育下，有宋一代出现了“学校之设遍天下，而海内文治彬彬”[4]的局面。文化创新硕果累累，如朱熹云：“国朝文明之盛，前世莫及。”[5]王国维说：“天水一朝人智之活动与文化之多方面，前之汉唐，后之元明，皆所不逮也。”[6]陈寅恪说华夏民族文化造极于赵宋之世[7]，皆可为的论。

学界称宋代文化为“宋型文化”，意在突出其成熟性与特质之同时，也强调其“理想范型”意义。在思想领域，宋朝出现了足以辉映千古的“理学”，有濂、洛、关、闽、蜀各大学派。在文学领域，著名的“唐宋八大家”中，北宋中后期不到一百年的时间里就占了六位（王安石、欧阳修、曾巩、苏洵、苏轼、苏辙）。在书法领域，出现了以苏轼、黄庭坚、米芾等为大家的“尚意”书风。

宋朝在绘画领域的成就尤其辉煌。就山水画而言，始则北宋“三家（关仝、李成、范宽）鼎峙，百代标陈”，继则有王士元、王端、燕文贵、许道宁、高克明、郭熙、李宗成、丘讷之流，或有一体，或具体而微，或预造堂室，或各开户牖，皆可称尚；神宗朝画院郭熙承传李成，发扬光大，堪称大家；徽宗朝画院李唐上承范宽，下开南宋“一角半边”式院体山水新风，与刘松年、马远、夏珪合称“南宋四家”。花鸟画方面，先有“黄家富贵”引领北宋前中期画院主流，继则有宫廷画家易元吉、崔悫、吴元瑜等改变画风，引领潮流，之后又有宋徽宗赵佶承接吴元瑜等于“宣和画院”创新画风而为“宣和体”。人物画方面，先有士人画家李公麟继唐代吴道子而出新，后又有南宋画院马和之承吴道子而更新，各称大家。文同、苏轼、米芾等则呵佛骂祖，别出心裁，兴起“文人画”实践及理论。如此等等，莫不变古则今，迈往凌云，源远流长。

毋庸置疑，卷轴画作为两宋文化之重要组成部分，同时也表征着“宋型文化”。因为离开艺术去谈历史与文化无疑是干瘪而难以想象的，离开绘画去谈宋代艺术则更是不可能的，这基本上是共识。如西晋陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”南朝宋王微《叙画》：“以图画非止艺行，成当与易象同体。”唐朱景玄《唐朝名画录》序：“伏闻古人云：画者，圣也。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。”唐张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功。四时并运，发于天然，非由述作。”如此等

1〔美〕费正清、肖耐尔著，陈仲丹等译：《中国：传统与变革》第六章《唐代后期与宋代：中国文化的繁荣》，南京：江苏人民出版社，1992年，第118—119页。

2 王国维：《宋代之金石学》，据《王国维遗书》第5册《静安文集续编》，上海：上海书店，1983年。

3 宋·叶适：《水心别集》第12卷《法度总论》，《永嘉丛书》本。

4 元·脱脱等：《宋史》（百衲本）第155卷《选举志一》，杭州：浙江古籍出版社，1998年，第414页。凡本书用《宋史》（百衲本）皆据此本，以下不赘录。

5 宋·朱熹：《楚辞后语》第6卷《苏轼〈服胡麻赋〉题解》。

6 王国维：《宋代之金石学》，据《王国维遗书》第5册《静安文集续编》。

7 陈寅恪：《金明馆丛稿二编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001年，第245页。

等，都是在强调绘画在构成、表征文化时具有不可替代的重要作用。

“宋型文化”这一理想文化类型不但是由当时的国家策略、政治制度、思想背景、文化土壤、社会心理等若干方面的特征决定的，而且是在两宋时空之维中逐渐形成的。“宋型文化”的形成是由赵宋开国之初所采取的“兴文教，抑武事”国策开启与推动的，由于这一国策，“不杀士大夫”、“与士大夫治天下”、科举制度、文官差遣制度、官制改革、中央集权、台谏制度等制度软实力才能落到实处；中唐韩愈以来的儒学复兴运动才可以迅速展开，并最终形成作为宋型文化核心的新儒学思想体系——宋代理学；冯友兰所谓士大夫是做官的农民的说法也才能真正实现（秦汉至隋士大夫的主体是贵族，唐代士大夫的主体则是门阀贵族与进士集团，所谓“自隋唐而上，官有簿状，家有谱系，官之选举必由于簿状，家之婚姻必由于谱系”、“自五季以来，取士不问家世，婚姻不问阀阅”[1]者也），农民通过熟读儒家经典，参加科举考试而成为士大夫。

就科举考试制度而言，与唐代相比，宋太祖赵匡胤对科举进行了改革，其后不但考试程序与唐代相比更简单，录取名额与唐代相比增加数十倍。唐代进士科通常每年录取不过三十人（数人至二三十人不等），而到了宋代，除宋太祖在位时期每年录取人数与唐代相当外，其后，宋太宗在位二十一年（976—997）间，通过科举得官者近万人[2]，太平兴国二年（977），仅举进士即达一百零九人之多，合其他科凡五百人[3]；真宗时，人数有所下降，咸平五年（1002年），“上亲试礼部举人，得进士益都王曾以下三十八人，《九经》诸科百八十一人，并赐及第”[4]；仁宗朝（1023—1063）仅录取的进士即多达四千五百一十七人[5]，平均每年约一千一百二十九人；……龚延明研究认为：“宋代登科人数是历朝最多的，据初步统计，其每年平均取士人数，约为唐代的五倍，元代的近三十倍，明清两代的三至四倍。”[6]；“根据我们现在的初步统计，这次收录四万余人。宋代，包括北宋与南宋，共举行过一百十八榜科举试，各种科目登第人数，现在研究者有所统计，当然各有歧异，但大致在十万至十一万之间。”[7]

宋制，凡举人中试者即可以直接做官，如此多的举人、进士进而形成自庙堂至民间的士大夫阶层，成为结构政府、组织人群、主导意识形态与引领时代的社会中坚力量，如北宋蔡襄云：“今世用人，大率以文词进。大臣，文士也；近侍之臣，文士也；钱谷之司，文士也；边防大帅，文士也；天下转运使，文士也；知州，文士也。”[8]以此为基础，文化与制度的盛世于是乎成。正如明陈邦瞻《宋史纪事本末》序所云：“逮于宋，则仁义礼乐之风既远，而机权诈力之用亦穷。艺祖、太宗睹其然，故举一世之治而绳之于格律，举一世之才而纳之于准绳，规矩循循焉，守文应令，雍容顾盼而世已治。”

平民化的士大夫阶层一旦形成，相应的阶层意识、思想观念、审美情趣等便随之而来。具体到当时卷轴画领域，如上文所述，不但当时的“士人画”、“文人画”是士大夫阶层审美情趣的集中反映，“宫廷画”、“画院画”、“社会民间画”亦无不受到士大夫阶层审美意识形态的深刻影响，同时，也正因为此，两宋卷轴画才有了既不同于其他任何

1 宋·郑樵：《通志》第25卷《氏族略》。

2 宋·吕祖谦：《宋文鉴》第42卷引王禹偁《应诏言事疏》，《四部丛刊》本。

3 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第18卷，记于太宗太平兴国二年春正月条下。

4 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第51卷。

5 宋·苏轼：《送章子平诗序》，《苏轼全集》文集第10卷，上海：上海古籍出版社，2000年，第857页。凡本书用《苏轼全集》皆据此本，以下不赘录。

6 龚延明：《中国古代职官科举研究》，北京：中华书局，2006年，第341页。

7 龚延明：《中国古代职官科举研究》，第343页。

8 宋·蔡襄：《端明集》第22卷《国论要目》。

时代的独特品质，又规范着此后至清末的绘画衍化方向。

因而，从整个宋代文化的横向视域来看，宋代卷轴画是其重要组成部分，是"宋型文化"的表征，平民化的士大夫文化是其根本属性。从绘画文化历史发展的纵向视域来看，宋代卷轴画继承隋唐五代绘画传统而继续发展，至此而繁荣，兴盛，形成了具有独特品质的绘画文化，又规范着此后至清末的绘画衍化方向。

第三节 物质文化史视野中的两宋卷轴画

前已讲述，"卷轴画"主要是从中国传统绘画的形制上说的，通常在纸绢上绘制的作品，装裱成手卷、挂轴、屏条、册、页等形制的，统称为"卷轴画"。两宋卷轴画不仅具有艺术史意义，也具有十分重要的物质文化史意义。

那么，何谓"物质文化史"？

国内最早的"物质文化史"论著定义说："所谓'物质文化'是指人类在与自然界进行斗争的过程中所采用的的一切物质手段，以及获得的一切物质成果。物质文化史的基本任务，就是要研究和阐述在人类历史发展的长河中，人类在各个时代与自然作斗争的物质手段及其所获得的物质成果。"而"物质文化史"应该包括四个方面的内容："生产工具的发展状况"、"先进科学技术在实际生产和生活中的应用状况"、"人们所需要的生活资料的发展变化情况"、"为了满足人们精神生活的需要的各种物质条件。如文房四宝、各种乐器、宗教用品等的出现和变化情况。"[1]或许正是基于这样的认识，上文提到的王玉哲《中国物质文化》、近年出版的徐飚《两宋物质文化引论》对卷轴画的内容都无述及。但这个界定，其实还是有局限性的。我在这里将之看作是狭义的物质文化史。

美国考古学家詹姆斯·迪兹（James Deetz）认为"物质文化"指的是在"我们生存的自然环境中，被文化所决定的人类行为所改变的那部分环境。"他所说的"物质文化"大概包括除原始大自然外的一切有形有象可以为人接触的东西。[2]这个界定就广泛得多。我在这里将之看作是广义的物质文化。在此认识前提下，我们认为，能成为物质文化史的研究对象的，是所有能够满足人类实用和精神需求的物质实体。

从这个意义上来说，无论是建筑、宗教壁画等，还是卷轴画、线装书等，都是蕴含着丰富文化意义的物质实体。也都可以从物质文化史的视野进行研究。

就本书所要研究的卷轴画而言，它以物质材料为载体（如笔、墨、色、绢、纸、装裱形制与材质等），是一种精神外化所产生的物质实体。这种物质实体既有实用价值，如鉴赏、馈赠、收藏等；更有精神层面的价值，如寄托绘画者的思想、理想，抒发绘画者情怀等，反映一定时期的文化发展、社会进步、社会观念、审美追求等。

从而，物质文化史视野下的卷轴画研究，就是要研究卷轴画这一物质实体所折射出的文化意义。其研究以作为物质实体的绘画作品为中心，涉及到作品题材、构成、技法、风格、形制、题跋、印章、真赝、鉴赏、递藏、装裱、绢纸、笔色与砚墨，画家生平、人品、才情、学养、道德、心理与绘画活动，画派、师承与传授，影响绘画内容与风格的两宋国策、制度、政治、军事、教育、思想、自然环境等，绘画内容所反映出的自然物象、社会生活、生产劳动与风俗习惯等，不胜枚举。

1 王玉哲主编：《中国古代物质文化》第一章《导论》，北京：高等教育出版社，1990年，第2—3页。

2 孟悦、罗钢主编：《物质文化读本》，北京：北京大学出版社，2008年，第2—3页。

首先，要研究绘画所用的笔、墨、色、绢、纸、砚等物质载体、物质条件及装裱制作手段等所反映出的技术进步与社会审美趋向。比如用墨的浓淡，用纸用绢的品质都有讲究，优质的皮纸或宣纸各自满足不同的绘画效果。比如为便于收藏与欣赏，不同大小、规格的画幅装裱的不同的形制，横长竖短的要装裱成手卷，竖长、方形的要装裱成挂轴，成组的装裱成屏条，小幅的装裱成册、页等。

其次，研究绘画内容以及画卷上的书法与用印等所折射出的画家的个性心理、思想诉求、审美追求等。比如宋代的宫廷画集中反映了官方和宫廷尤其是“士之尤者”——皇帝的审美追求；士人画中寄托了广大士人阶层的道德操守、社会责任感；文人画则反映了作画者张扬个性、发泄情绪的文人性品格等。

再次，卷轴画虽是画家内心的再造物，是“精骛八级，心游万仞……收百世之阙文，采千载之遗韵；谢朝华于已披，启夕秀于未振；观古今于须臾，抚四海于一瞬”[1]、“寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，舒卷风云之气”[2]的艺术创作结果，即便是写实性作品，也是要经过综合、取舍、想象、夸张、重构等艺术加工的。但艺术总是现实的反映与升华，卷轴画同样也反映了作画者对图像美的追求，对现实物象和历史物象的取舍，并且具有一定的图像证史意义。

在这个意义上最典型的莫过于北宋张择端的《清明上河图》，美国杜朴、文以诚认为其“堪称宋代物质文化的图解百科全书”，而荣新江在《〈清明上河图〉为何千汉一胡》一文中说，他观看该图时发现所绘千个人物（虚指，实则不到六百个）中只有一个深目高鼻、奇装异服的胡人，他认为“由于胡人并非宋代都市中的重要角色，因此这个胡人，与其说是宋代汴梁的真实写照，不如说是唐代长安以粟特胡商为代表的西域人的历史记忆”[3]。余辉《张择端〈清明上河图〉卷新探》说：“张择端概括提炼了汴京城内外一部分代表性景致，是汴京实情而非实景。”[4]可见《清明上河图》虽非写实，却通过截取典型情景并进行排列重组，在有限的画幅中反映了极具代表性的北宋汴京城的市民生活。燕文贵的《七夕夜市图》也反映了汴梁自安业界北头向东至潘楼竹木市之景，京师人高元亨的《琼林苑》、《角抵》、《夜市》等也描摹了京城市肆车马之物情。另有马远《踏歌图》轴、李嵩《服田图》，也反映了农村生产生活场景，具有相当的写实性。

在这方面，两宋卷轴画图像通过真实性考察后可以图像证史的主要还有以下几类：

一是帝后、大臣写真像通过真实性考证后可以作为图像证史的材料，如《徽宗半身像》等。

二是界画中的某些建筑图像通过考证后可以作为图像证史的材料，但须谨慎。北宋郭若虚《图画见闻志》云：“设或未识汉殿、吴殿、梁柱、斗栱、叉手、替木、熟柱、驼峰、方茎、额道、抱间、昂头、罗花、罗幔、暗制、绰幕、猢狲头、琥珀枋、龟头、虎座、飞檐、扑水、膊风、化废、垂鱼、惹草、当钩、曲脊之类，凭何以画屋木也？画者尚罕能精究，况观者乎？”既表明对“汉殿、吴殿、梁柱、斗栱……当钩、曲脊”这些建筑结构的

1 西晋·陆机：《文赋》，严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文·卷九七》，北京：中华书局，1958年，第2013页。

2 南朝梁·刘勰：《文心雕龙》，据杨明照校注拾遗：《文心雕龙》（增订本）上第26《神思》，北京：中华书局，2000年，第396页。

3 荣新江：《〈清明上河图〉为何千汉一胡》，据故宫博物院编《“清明上河图”新论》，北京：故宫博物院出版社，2011年，第145页。凡本文用《“清明上河图”新论》皆据此本，以下不赘录。

4 余辉：《张择端〈清明上河图〉卷新探》，载《故宫博物院院刊》2012年第5期，第112页。

“精究”是北宋“屋木”画家应具备的基本素质，又显示出当时的“屋木”画家“罕能精究”此道，而其中的“汉殿”、“吴殿”等术语则表明当时的屋木画家有可能参照前代建筑遗存或流传图像作画，也就是说，通过画作我们可以窥见某些前代建筑的形制。又如傅熹年先生通过解读王希孟《千里江山图》，认为图中所画是泛写江南，所反映的不是某个具体的现实的建筑物，而是当时人们常见的建筑形象，在某些方面会夹杂有一定的想象成分，也会吸收前人画作的某些要素。但只要正确估计这两方面的因素，这幅画中所提供的建筑形象，仍不失为了解宋代住宅建筑的重要资料。[1]傅熹年先生还专门考察过南宋卷轴画中都有出现的建筑构件——格子门，认为：“这种装修起源于南宋初，极可能是南渡后因皇室、贵官不适于南方气候而创制的可拆卸的保暖设施，故盛行于南宋宫苑和贵邸。以后发展为楼阁外檐习用的装修，在不需保暖的苑囿亭阁中则以栏杆代替格子门。”[2]

三是人物画中的某些服饰（如《虢国夫人游春图》等）通过真实性考证后除有助于阐释唐宋物质文化史中的服装制度与样式，且可作为画作断代依据之一，就后者而言，如沈从文说：

“试从制度出发，即可发现有些传世名画的产生年代，或值得重新研究。例如传世韩滉《文苑图》，或应成于宋代画家之手，问题即在圆领服出现衬领，不可能早于五代十国。《韩熙载夜宴图》，其中叉手示敬的人且兼及一和尚，也必成于南唐降宋以后，却早于淳化二年以前，因画中人多服绿，《宋大诏令集》中曾载有淳化二年诏令，提及‘南唐降官一律服绿，今可照原官服朱紫’。可知《夜宴图》产生时代必在南唐政权倾覆以后、太宗淳化二年以前。尚有传为李煜与周文矩合作的《重屏会棋图》，内中一披发书童，亦不忘叉手示敬。历来鉴定画迹时代的专家，多习惯于以帝王题跋、流传有绪、名家收藏三大原则作为尺度，当然未可厚非，可最易忽略事物制度的时代特征。传世阎立本作《萧翼兰亭图》，人无间言，殊不知图中烧茶部分有一荷叶形小小茶叶罐盖，只宋、元银瓷器上常见，哪会出现于唐初？古人说‘谈言微中，或可以排难解纷’，但从画迹本身和其他材料互证，或其他器物作旁证的研究方法，能得专家通人点头认可，或当有待于他日。”[3]

四是写实性较强的卷轴画中的某些器物（如李嵩《货郎担图》中的货郎担与玩具等）通过真实性考证有助于说明当时该器物的发展状况。

值得注意的是，由于绘画作品是文艺创作，和所有的文艺创作一样，卷轴画反映现实只是一定程度上的，“以图证史”通常是局部意义上的，也必须是十分谨慎的。

扬之水《仰观与俯察》一文在谈到其师孙机的学术研究方法时曾说：

“从遇安师（孙机）问学，自‘读图’始。‘看图说话’，似乎不难，其实并不容易。真正读懂图像，必要有对图像之时代的思想观念、社会风俗、典章制度等等的深透了解，这一切，无不与对文献的理解和把握密切相关。……这里不但容不得臆想，更万万不可任意改篡据以立论的基本材料。总之，是要用可靠的证据说话，力避观念先行。”[4]

所以，卷轴画“以图证史”的意义，不能是机械地比对现实，而是要考察图像所阐释的作者对现实物象的取舍、重组、改造、升华，以及由此而反映出的作者的绘画思想以及某个特定时代的思想观念、社会风俗、典章制度等等。

---

1 傅熹年：《王希孟〈千里江山图〉中的北宋建筑》，据傅熹年：《中国古代建筑十论》，上海：复旦大学出版社，2004年，第205页。凡本书用《中国古代建筑十论》皆据此本，以下不赘录。

2 傅熹年：《论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制年代》，载《文物》1983年第11期，第79页。

3 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，上海：上海世纪出版集团，2005年，第8页。凡本书用《中国古代服饰研究》皆据此本，以下不赘录。

4 《东方早报》2012年9月23日《上海书评》。

综上，对卷轴画进行物质文化史视野下的研究，就是探究卷轴画这种物质实体中所蕴含和折射出的文化意义，它的物质载体、制作手段、创作内容、创作技法以及创作背景等等都是值得深究的。

第一章
制度与功能:北宋画院

中国院画史中,以两宋"画院画"最为繁盛、最具特色,亦为当时卷轴画的重中之重,追本溯源,盖因为翰林图画院提供了近乎完美的制度保障与强大驱动力,因而,对宋代"画院画"的认知须从当时画院的制度与功能开始。

第一节 草蛇灰线:唐、五代与宋初画院

"画院"之名,在唐张彦远《历代名画记》中出现过三次,为画史中可考的最早记载。卷三《叙自古名画跋尾》云:"(开元)十五年月日。王府大农李仙舟装背,内史尹奉祥监,是集贤画院书画"[1];卷九"法明"条云:"法明尤工写貌,图成进之,上称善,藏其本于画院。后数年,上更索此图,所由惶惧,赖康子元先写得一本以进,上令却送画院,子元复自收之。"[2]由这两则资料可知:唐代设有"画院";此"集贤画院"与"画院"有收藏书画的功能。据笔者考证,此"集贤画院"、"藏其本于画院"与"上令却送画院"三处"画院"所指皆为"集贤画院",即此"画院"隶属于具有皇家图书馆性质的集贤殿书院,而集贤殿书院又隶属中书省。此外,对于唐代"集贤画院"的情况由于资料缺乏,则难知其详了。

自上世纪二十年代以来,西蜀有"画院"或创建有"翰林图画院"为中国绘画史上画院之始,几乎逐渐成了学界公认的史实,尤其是上世纪八十年代以后。盖由潘天寿《中国绘画史》(商务印书馆1926年)肇其端:

"后主孟昶,爱好书画,特创翰林图画院,设待诏、祗候等职,于是画人蔚起。《益州名画录》云:'黄筌既兼宗孙、李,学历因是博赡;损益刁格,遂超师艺。后唐庄宗同光年,孟令公知祥到府,厚见礼重。建元以后,授翰林待诏,权院事,赐紫金鱼袋。'所谓'权院事'者,指当时之翰林画院,以黄氏为领袖矣。"[3]

王伯敏在其2000年新版《中国绘画通史》中一仍其1982年版《中国绘画史》之旧,认为:

---

1 按:津逮秘书本(卢辅圣主编:《中国书画全书》本,上海:上海书画出版社,1993—1999年出版,凡本文用《中国书画全书》皆据此本,以下不赘录)、《四库全书》本(天津:天津古籍出版社,1997年)《历代名画记》均为"集贤画院",此"集贤画院"王氏书画苑本《历代名画记》作"集贤书院",当误。

2 此段资料两次提到"画院",津逮秘书本、《四库全书》本、王氏书画苑本《历代名画记》均同。

3 潘天寿:《中国绘画史》,上海:上海人民美术出版社,1983年,第99页。

“后蜀孟昶，于明德二年（935）特创‘翰林图画院’，并于院中设待诏、祗候等职。为中国画史有正式画院之始。《益州名画录》载，后主孟昶还授黄筌为‘翰林待诏，权院事，赐紫金鱼袋’。所谓‘权院事’，即为画院的领事人。”[1]

徐书城《宋代绘画史》（2000年）说：

“至明德元年（934）孟知祥夺王氏位称帝，史称后蜀，他承袭了前蜀画院的深厚基础，并创建了‘翰林图画院’，是为中国绘画史上正式的宫廷画院，而黄筌更被‘授翰林待诏，权院事，赐紫金鱼袋’，负责管理画院的工作。”[2]

王朝闻任总主编，邓福星任副总主编，徐建融、徐书城主编《中国美术史·宋代卷（上）》（2006年）说：

“明德元年（934年三月）孟知祥在成都称帝，史称后蜀。他接过前蜀雄厚的绘画班底，首次创立了翰林图画院，这是中国绘画史上有正式宫廷画院的开始，明德元年七月孟昶即位沿用画院，并更加重视。”[3]

将以上论述归结起来看：都认为西蜀“画院”或曰其所创建（无论是孟知祥于公元934年，还是孟昶于公元935年）的“翰林图画院”，为中国绘画史上有正式宫廷画院之始，“权院事”即为画院的领事人。此论一出，影响甚为深远，上世纪八十年代后几乎所有的中国美术史或中国绘画史专著、编著与教材都坚持这一点。在这些著述中要么不注明史料出处（此种著述不胜枚举）；如有注明，即为王伯敏著1982年版《中国绘画史》，如杨伯达在其《清代院画》一书中，[4]李永林在其《中国古代美术教育史》一书中等。[5]

笔者在《西蜀画院有无考》一文中认为，“权院事”之“院”当为“翰林院”，西蜀有“画院”或“翰林图画院”之论是不能成立的。[6]

自上世纪初以来，南唐仿效西蜀设有“画院”，也逐渐得到了学界公认。如《中国美术史·宋代卷（上）》中写道：

“中主李璟耽爱文艺，恩宠画士，在前代基础上，将流散的画家召集到宫中，仿效西蜀画院之制，于保大元年（943）亦建立翰林图画院，设有翰林待诏、翰林供奉、翰林司艺、内供奉、后苑副使、画院学士等官职，为画家提供了优越的创作条件，顾闳中、周文矩、高太冲、朱澄、曹仲元、王齐翰、梅行思、解处中、卫贤、赵幹、董源等先后在画院供职。”[7]

不惟此论，当今几乎整个学界都有这样的共识，而在这些论著中又都没有给出确切的史料出处或推论理由。拙文《南唐画院有无考辨》认为，所谓的南唐有“画院”或“翰林图画院”的说法是靠不住的或不能相信的，“南唐画院”是后世画史的误读与想象，其本身是不存在的。该文发表后，《艺术探索》2006年3期刊布了李裕民《南唐画院新考》，对《艺术探索》2005年4期刊发的笔者《南唐画院有无考辨》一文质疑南唐画院说，进而得出南唐无画院，赵幹所在画院为宋初画院说，提出了较全面的商榷与批评意见。读后，发现作者并未有提供新资料，在解读以前资料时又时有误解，于是撰成《南唐

1 王伯敏：《中国绘画通史》（上），北京：生活·读书·新知三联书店，2000年，第342页。

2 徐书城：《宋代绘画史》，《中国绘画断代史丛书》，北京：人民美术出版社，2000年，第125页。凡本书用《宋代绘画史》皆据此本，以下不赘录。

3 王朝闻总主编、邓福星副总主编，徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，北京：北京师范大学出版社，2011年，第21页。凡本书用《中国美术史·宋代卷》皆据此本，以下不赘录。

4 杨伯达：《清代院画》，北京：紫禁城出版社，1993年，第34页。

5 李永林：《中国古代美术教育史》，南宁：广西美术出版社，2002年，第82页。

6 韩刚：《西蜀画院有无考》，《贵州大学学报》（艺术版）2003年第2期；也可参见韩刚《北宋翰林图画院制度渊源考论》，石家庄：河北教育出版社，2007年，凡本书用《北宋翰林图画院制度渊源考论》皆据此本，以下不赘录。

7 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第22页。

画院有无再考辨》[1]一文商榷，再次论证了南唐没有画院的论断。之后，学术界又出现了一些南唐画院研究专论，有的仍旧将论述直接筑基于"南唐画院"上（如《中国古代宫廷画院考略》等），有的开始质疑南唐置画院之可能性（如施建中《南唐"画院"考辨》等）。《艺术探索》2012年6期刊布了王彦彦《驳赵斡所在画院为宋画院之说》，对笔者提出的赵斡为宋初画院学生说提出了批评，认为"不管是刘道醇《圣朝名画评》中'李煜时为画院学士'，还是郭若虚《图画见闻志》中'事江南为画院学生'，其'画院'所指都为南唐画院。"[2]宋代画学文献中赵斡与画院之资料本就是论证南唐画院之有问题的孤证，笔者在《南唐画院有无考辨》、《南唐画院有无再考辨》二文中已经做过深入分析。清代乾嘉以来即有"孤证不立"之学术论证铁律，况且这还是一个有问题的孤证呢？要想证实南唐画院，必须找出新的确凿证据，舍此别无他途。

五代宋初割据河西走廊瓜、沙二州的曹议金家族五世统治河西，前后达一百十数年（920—1035）。曹议金家族笃信佛教，崇佛建寺风气一直十分兴盛，为开窟、修窟、造像、画壁等之需，而有"画院"之设，有"都勾当画院使"、"节度押衙知画行都料"、"节度押衙知画匠录事"、"衙前正兵马使兼绘事手"与"打窟"、"画匠"、"塑匠"、"画手"、"书手"等职任与分工，一般而言，"打窟人"负责开窟、修窟与护窟等；"塑匠"负责雕塑佛像等；"绘事手"、"画手"、"画匠"负责绘制壁画等；"书手"书写佛经变文内容或题画等；"都料"专业伎术娴熟，负责总体设计、规划与施工等；"录事"总录文簿等；"都勾当画院使"总理画院事等。艺匠的思想、文化、文艺修养、职任、分工不同，在画院中的地位与待遇也不同，如据《节度押衙董保德修功德记》载，当时担任节度押衙知画行都料的董保德，精于礼乐，通晓经文，"谦和作光，温雅为怀，守君子之风，蕴淑人之励节"，"得丹青之妙，粉墨希奇，手迹及于僧繇，笔势邻于曹氏。"俸禄优厚，家资丰足，曾以余财建兰若一所，又"创拟育王之塔"。北宋景祐二年（1035），曹氏为西夏所灭，曹氏"画院"亦随之瓦解。值得注意的是，由于曹议金家族"画院"设立时间难知其详，宋初（960）即设"画院"与雍熙元年（984）正式创设"翰林图画院"，曹氏"画院"应该是在宋初"画院"的影响下设立的。

画史中可以明确考知的、正式的"翰林图画院"创立于北宋雍熙元年（984），隶属于翰林院，翰林院又隶属于入内内侍省，各项制度、职能，甚为完备。考其源，与以前画史公认的西蜀、南唐画院无关，因为此两地根本就没有画院，而当滥觞于唐玄宗开元年间设置于国家官署集贤殿书院之"集贤画院"，虽然"集贤画院"之职能，据现在所掌握的资料来看，仅收藏法书名画一项，与北宋翰林院下辖之翰林图画院之职能相差甚远，它却不妨至少是北宋"翰林图画院"这一名号中"画院"一词的语源。相比之下，更为重要的是，据北宋画史记载，宋初建隆元年（960）即有"图画院"之名，从其中透露的有限信息看来，应为北宋雍熙元年（984）创立之"翰林图画院"的直接渊源，略作考订如下：

宋初"图画院"，从建隆元年到雍熙元年始建"翰林图画院"时，共历太祖、太宗两朝共25年。其具体情况可以考见者：

其一，宋初即有"图画院"名号。如宋郭若虚《图画见闻志》卷三"王霭"小传：

"王霭……太祖受禅放还，授图画院祗候"。[3]

其二，在这25年中，图画院画家的名号除沿袭前代"待诏"以外，又多出"艺学"、

1 韩刚：《南唐画院有无再考辨》，载《艺术探索》2006年第4期，第15—19页。

2 王彦彦：《驳赵斡所在画院为宋画院之说》，载《艺术探索》2012年第6期，第30页。

3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第39页。

“祇候”、“学生”等，后三者在中国绘画史上是首次出现的。[1]如《图画见闻志》卷四“夏侯延祐”小传：

“夏侯延祐……始事孟蜀为翰林待诏。既归朝，拜真命，为图画院艺学。”[2]

《图画见闻志》卷三“牟谷”小传：

“牟谷，不知何许人。工相术，善传写，太宗朝为图画院祇候。”[3]

《图画见闻志》卷三“赵光辅”小传：

“赵光辅……太祖朝为图画院学生，故乡里呼为赵评事。”[4]

其三，这些名号之间有等级之分，从低至高依秩为工人（匠人）、[5]学生、祇候、艺学、待诏等；并且这些等级之间存在着由低至高的迁转关系。有由工人（匠）迁图画院伎术官者，如主管宫廷器物制造官署之画工（匠）绘画称旨，可迁转至图画院为祇候、艺学、待诏等。《图画见闻志》卷三“赵长元”小传：

“赵长元，蜀人……初随蜀主至阙下，隶尚方彩画匠人（按：刘道醇《圣朝名画评》作“配文思院为匠人”）。因于禁中墙壁画雉一只，上见之嘉赏，寻补图画院祇候（按：刘道醇《圣朝名画评》作‘艺学’）。”[6]

《圣朝名画评》卷三“蔡润”小传：

“蔡润，建康人。善画舟船及江河水势。随李煜赴朝，籍为八作司赤白匠。太宗（976—997）尝览润舟车图，因问画者名氏。左右进曰：‘实八作匠人蔡润笔也。’上亦悟曰：‘首江南归命者耶？’遽诏入图画院为待诏。敕画楚襄王游江图，尤为精备，上嗟异久之。”[7]

《图画见闻志》卷三“王霭”小传：

“王霭，京师人……太祖受禅放还，授图画院祇候。遂使江表，潜写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真，称旨，改翰林待诏。”[8]

《图画见闻志》卷三“牟谷”小传：

“牟谷，不知何许人……太宗朝为图画院祇候。端拱初，诏令……真宗……寻授翰林待诏。”[9]

《圣朝名画评》卷一“高文进”小传：

1　“祇候”这一职名，据郭若虚《图画见闻志》载，西蜀即有，但此前研究西蜀宫廷绘画之专史——黄休复《益州名画录》则阙如。是否实属黄氏漏记，郭书增补，待考。

2　宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第56页。

3　宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第47页。

4　宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第40页。

5　并无直接资料显示当时图画院有“工人”（画工）一职，但据后来翰林图画院中有定额“工人”之置，以及当时主管器物制造官署如尚方、八作司等处之工人可以迁转至图画院作祇候、待诏等情况推论，宋初图画院中当有工人（或画工）。

6　宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第41页；刘道醇《圣朝名画评》第1卷《人物门》载：“赵元长，字虑善，蜀中人。通天文，历仕伪蜀孟昶为灵台官。亦善丹青，凡星宿纬象皆命画之。国破，元长从昶赴阙下。太祖（960—976）引伪署官属，凡学天文之类皆不赦。元长当死，遽呼曰：臣向仕昶，谓臣能画，所写者周天象耳，符谶之学非臣所知。上特原之，配文思院为匠人。常备禁中之役，画驯雉于御座，会五坊人按鹰有离鞲欲举者，上命纵之，径入殿宇以搏画雉。上惊赏久之，召元长入图画院为艺学。诏画东太乙宫贵神之像，元长实督之。及命模写王齐翰应运国宝罗汉，深得其法。”第125页。

7　宋·刘道醇：《圣朝名画评》第3卷，第147页；宋·郭若虚《图画见闻志》“蔡润”小传作：“蔡润，钟陵人，工画船水。始随李主至阙下，隶八作司彩画匠人。后因画《舟车图》进上，上方知其名，遂补画院之职。”第65页。

8　宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第39页。

9　宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第47页。

“高文进，蜀中人。太宗时入图画院为祗候。上万机之暇，留心绘事，文进与黄居寀常列左右，赐予优腆……以其能迁待诏，仍赐所居。”[1]

《圣朝名画评》卷三“吕拙”小传：

“吕拙，京师人。善丹青，尤喜为楼观之画。至道（995—997）中，召入图画院祗候。太宗方营玉清宫，拙画郁罗萧台样上进。上览图嘉叹，下匠氏营台于宫。迁拙待诏，拙不肯受，愿为本宫道士，上赐紫衣。”[2]

《图画见闻志》卷四“陶裔”小传：

“陶裔，京兆鄠人……真宗朝为图画院祗候。祥符中，画御座屏扆称旨，寻改翰林待诏。”[3]

总之，宋初有“图画院”之设，其中画家之官职或名号、迁转等情况，与此后创设的“翰林图画院”情况大体一致，此外的其它诸如隶属关系、画家待遇等情况虽难以考明，但由此已不难推断这正是处于蜕变或过渡期的翰林图画院制度之雏形，为稍后翰林图画院制度进一步规范化准备了最直接的条件。

北宋雍熙元年（984）以后的“翰林图画院”各项制度，学界研究较多，如令狐彪《宋代画院研究》、佘城《北宋图画院新探》、蔡罕《北宋翰林图画院及其院画研究》等专著。然仍有未尽处，现略考如下：

第二节　艺学统隶：北宋翰林图画院建制

虽然据文献记载，宋初建隆元年（960）即有“图画院”名号，但中国绘画史上真正有建制可考的“翰林图画院”直到雍熙元年（984）才被创设起来，并且，在很多方面，“图画院”与“翰林图画院”存在着很大的不同。如熙宁二年（1069）以后，翰林图画院画家迁转补阙可由本司负责，图画院画家之迁转则似不经有司，由皇帝敕授。翰林图画院隶属翰林院，有主管官吏，画家有定额，而这些情况在图画院中则不可考。因此，宜以雍熙元年“翰林图画院”之创立为界，将此前的“图画院”视为“翰林图画院”的预备期。

一、翰林院

北宋雍熙元年创设的翰林图画院隶属于当时的翰林院。

北宋翰林院，为内廷官司，隶入内内侍省。翰林院下设天文、书艺、图画、医官四局（院）。[4]值得注意的是书艺局除“书艺”外，还有其它伎术人员。据《宋会要辑稿》职官

1 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第124页。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第3卷，第147页。

3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第57—58页；宋·刘道醇《圣朝名画评》第3卷：“陶裔，京兆鄠人。幼警悟，多巧思，隶后苑造作所为匠者，组织珠翠为副珈步摇花亱璎珞之饰，其功甚微妙，及结花钿为羽仙仪仗。太宗嘉赏之，且曰：以此意移于丹青，安知无后世名！裔感上言，潜志营学，遂得祗候于图画院。精于写生，日有增至。召入画御座扆屏，裔极其精神，两岁方毕。又画大殿十二幅屏，多作祝寿之意。迁待诏。裔之笔法与黄筌相近，故时人语曰：西蜀黄筌，东京陶裔。”第142—143页。

4 《宋史》第166卷《职官志六》：“翰林院勾当官一员，以内侍押班、都知充，总天文、书艺、图画、医官四局，凡执伎以事上者皆在焉。”北京：中华书局，1977年，第3941页。据考察，此四局（院）中，翰林图画院创

36之96载翰林御书院设“‘弹琴’祗应人”，其职掌为专供奉御前及宫中弹琴，编制一人；“‘着棋’祗应人”，其职掌为专门陪侍皇帝下棋，编制四人；“‘擘阮‘祗应人”，其职掌为专事拨阮（一种乐器），以侍奉御前生活，编制一人。[1]

翰林院的职能：主要掌供奉书画、捏塑、琴棋、医术、天文等技艺以事皇室。

翰林院的编制：勾当官一人，全称“勾当翰林院”，总院事，由内侍省押班或都知充，为使职差遣。北宋时翰林院所隶之御书、图画、医官、天文四院（局）各设主管，由与皇帝亲近的内侍（宦官）充任，主管本院（局）行政与其它事务。元丰（1078—1085）新制时翰林院吏额为五人，南宋时增置七人。吏员的名号有前行、后行、贴书等。[2]

二、翰林图画院

翰林图画院院址：雍熙元年（984）置在内中苑东门里，咸平元年（998）移在右掖门外。[3]

翰林图画院沿革：雍熙元年（984）始置。绍圣二年（1095），改称翰林图画局。[4]靖康间（1126—1127）罢局后，南宋复置。[5]

翰林图画院简称：“图画院”、“画院”、“图画局”等。

翰林图画院隶属：属内庭官司名，隶翰林院，翰林院隶入内内侍省。[6]熙宁六年至元丰五年（1073—1082）改隶都大提举诸司库务，[7]此后复隶翰林院。

翰林图画院职能：主要为掌绘画、捏塑（雕塑）以供奉御前及宫中应用。[8]

翰林图画院编制：创建之初（984）即设勾当官二人。待诏、艺学、祗候、学生、工匠等初无定员。咸平元年（998）后定为待诏三人，艺学六人，祗候四人，学生四十人，工匠十四人（后减为六人）。[9]

建于雍熙元年（984）；御书院当创立于太平兴国年间（976—984）（清·徐松辑：《宋会要辑稿》职官36之96，北京：中华书局，1957年，第3119页。凡本书用《宋会要辑稿》皆据此本，以下不赘录）；翰林医官院之称，虽最早见于景德元年（1004）八月（参见宋·李焘编《续资治通鉴长编》第57卷，第256页），但医官院以翰林医官使为长官，翰林医官使，太宗雍熙二年（985）三月已见置（据《宋会要辑稿》职官36之97，第3120页）；天文院创置于真宗咸平元年至四年（998—1001）之间（《宋会要辑稿》职官36之107，第3125页；《宋会要辑稿》运历1之6，第2130页）。

1 清·徐松辑：《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

2 清·徐松辑：《宋会要辑稿》职官36之95，第3119页。

3 清·徐松辑：《宋会要辑稿》职官36之106，第3124页。

4 清·徐松辑：《宋会要辑稿》职官36之106，第3124页。

5 近年来，彭慧萍撰文说南宋无画院，恐不妥。参见彭惠萍《南宋“画院”之省舍职制与画史想象》，中央美术学院2002届博士学位论文，据“中国知网”电子版。凡本文用《南宋“画院”之省舍职制与画史想象》皆据此本，以下不赘录。

6 《宋会要辑稿》职官36之95：“《神宗正史职官志》，翰林院勾当官一人……总天文、书艺、图画、医官四局……而翰林院皆统隶焉。”第3119页。

7 《宋会要辑稿》职官36之107：“熙宁六年正月一日，中书言：‘欲以翰林图画院隶都大提举诸司库务。’从之。”第3125页。

8 《宋会要辑稿》职官36之95：“图画局掌以绘事应奉，若塑造则课工为之。”第3119页。

9 《宋会要辑稿》职官36之106：“翰林图画院，雍熙元年（984）置在内中苑东门里，咸平元年（998）移在右掖门外，以内侍二人勾当。待诏等旧无定员，今待诏三人，艺学六人，祗候四人，学生四十人为额。旧工匠十四人，今六人。”第3124页。

第三节　以绘事应奉：北宋翰林图画院职掌

翰林图画院职掌“画”（绘画）、“装銮”（在梁栋枓栱或什物塑像上施彩绘）、“捏塑”（雕塑）等（相当于现在的美术或艺术范畴），以“画”为主，“塑造”则聘请工匠来做。此外，“诸处造作”（即政府各机关部门）如有相关需要，有到图画院抽调“待诏”、“学生”当差之现象。总之，画院除以“画”供奉宫廷外，还有为政府各机关部门提供美术服务的职责。可以从皇家、国家两方面看：

就皇家而言，主要有以下方面：

其一，为皇帝或皇室成员写真。如太祖朝画院王霭曾奉诏写宣祖及太后御容；真宗时画院牟谷曾写太宗正面御容像等。

其二，图绘宫廷所需器具（仪仗、车辂、旌纛、法物、屏风、纨扇等），即“装銮”，如画院待诏郭熙于“熙宁初，敕画小殿屏风。熙画中扇，李宗成、符道隐画两侧扇，各尽所蕴”[1]等。

其三，为皇帝代笔，如据学者研究，现存宋徽宗赵佶御题画，画风精细秾丽，即当由画院画家绘制，赵佶题款钤印，如《瑞鹤图》、《芙蓉锦鸡图》等。

就国家而言，主要有：

其一，画院画家应诏出使外国，写外国君臣肖像。如刘道醇《圣朝名画评》云：“牟谷，……深晓相术，故于丹青中尤长写貌。太宗龙潜时，牟往事之。暨登位，得图画院祗候。端拱（988—989）中诏随专使往交趾，密令遍写安南王黎桓并臣佐真像”[2]；《画继》云：“韩若拙，……又能传神。宣和末，应募使高丽，写国王真”[3]；等等。

其二，应诏于宫室殿宇、寺观等处画壁，如画院高益“被旨画大相国寺行廊《阿育王》等变相，暨《炽盛光》、《九曜》等”[4]；高文进任画院待诏不久，“重修大相国寺，命文进效高益旧本画行廊变相，及太一宫、寿宁院、启圣院暨开宝塔下诸功德墙壁，率皆称旨”[5]；画院高怀节“尝与其父（高文进）同画相国寺壁”[6]；图画院祗候王道真“尝被旨画相国寺”；等等。

其三，应各政府机构之请作画。如自治平四年（1067）二月至熙宁元年（1068）间，三司使吴中复请画院郭熙作省壁；继之，开封府尹邵亢召郭熙作府厅六幅雪屏；三司盐铁副使吴充召郭熙作厅壁风雪远景屏等[7]。

其四，应诏访求、鉴定、定品御府所藏古今名画，如“令”高文进“访求民间图画，继蒙恩奖”[8]；“仍委之（画院黄居寀）搜访名踪，铨定品目”[9]；“勾处士，不记其名，在宣和间，鉴赏第一，眷宠甚厚。凡四方所进，必令定品。欲命以官，谢而不为，止赐‘处

---

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第54页。
2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第126页。
3 宋·邓椿：《画继》第6卷《花竹翎毛》，第52页。
4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第39页。
5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第43页。
6 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第43页。
7 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。
8 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第43页。
9 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第56页。

士'之号，令待诏画院"[1]；等等。

其五，画院郭熙曾为神宗朝"试官"，出"尧民击壤"画题，考试天下画生[2]。

其六，绘制全国各州、府、军、监、县、镇地图。《续资治通鉴长编》云："召监单州酒税、太常丞、集贤校理赵彦若归馆，管勾画天下州、府、军、监、县、镇地图。先是，中书差图画院待诏绘画，上批：恐须差有记问朝臣一人稽考图籍，庶不失真。故命彦若领之。"[3]

其七，应诏作赏赐王公、大臣与外国之画。如郭思《画记》载："有旨作《秋雨》、《冬雪》二图赐歧王，……又作《秋景烟岚》二赐高丽。"[4]

其八，应诏为大臣赐第作装饰画。如邓椿云："先大夫在枢府日，有旨赐第于龙津桥侧。先君侍郎作提举官，仍遣中使监修。比背画壁，皆院人所作翎毛花竹及家庆图之类。"[5]

其九，干私活。如《图画见闻志》"燕文贵"所云"吕文靖宅厅后屏风，乃贵所画。"[6]即当属干私活性质。

第四节 品位与请受：北宋翰林图画院画家官职、官品、迁转与俸禄

翰林图画院画家制度主要涉及画家官职、官品、迁转与俸禄等方面：

一、官职、官品与迁转

翰林图画院主管与画家的职名有"勾当官"、"待诏"、"艺学"、"祗候"、"学生"、"工人"，前者为具使职差遣性质的行政主管，由与皇帝亲近的内侍充任，一般不是专业画家；后四者为自成系统的伎术官职位或名号，由专业画家充任，这些职位之间有迁转，但其本身无品秩，品秩随画家所带官品而定。具体情况如下：

1. 勾当翰林图画院

勾当翰林图画院，[7]为具使职差遣性质的行政主管，由内侍官充任，编制二人；[8]掌督察图画院公事。[9]勾当翰林图画院一般为与皇帝甚为亲近的宦官，在画史上又被称为

1 宋·邓椿：《画继》第10卷，第76页。

2 宋·郭熙：《林泉高致·画题》，第105页。

3 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第220卷"熙宁四年二月甲戌"条。

4 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。

5 宋·邓椿：《画继》第10卷《杂说·论近》，第76页。

6 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52页。

7 《宋会要辑稿》职官36之106："至和元年（1054年）十一月二十七日，勾当翰林图画院李从正等言。"第3124页。

8 《宋会要辑稿》职官36之106："翰林图画院……以内侍二人勾当。"第3124页。

9 《宋会要辑稿》职官36之106，第3124页。

“中使”[1]、“中贵”[2]等。

2. 待诏

翰林图画院待诏，简称翰林待诏或待诏，始设于太宗朝，为图画院专职绘画伎术官，编制三人。其下为艺学、祗候、学生、工人。一般而言，北宋对待诏的官职迁转与官品有诸多限制：

其一，作为伎术官的翰林待诏等“不得拟外官”[3]；

其二，即便能做京朝官，也不在“审刑院”的考绩升迁之列[4]；

其三，待诏等的迁转，天禧四年（1020）之前转官最高可至光禄寺丞（从六品上），此后可转至洗马（从五品下）、中允（正五品下）、赞善（正五品上），只有“特恩”才能转至国子博士（正五品上）。[5]李永林《中国古代美术教育史纲》谓此处“光禄寺丞为正八品，中允、赞善、洗马为从七品，国子博士为正八品。”当误。永林所言盖为北宋实行《元祐官品令》（1086—1094）以后的情况。宋初因唐制，当以唐代官品为准。[6]

由于史料较少，翰林图画院待诏的迁转年限等具体情况只能从翰林院下辖御书、医官等院（局）待诏迁转的相关规定中进行推断。

御书院于太平兴国（976—984）中建立后，始设“书写待诏”（982），并随御书院之罢而罢，亦为伎术官，掌书诏命、国书、赐目及各种节庆、祠祭表词，题书春贴子、端午贴子等事务。[7]北宋不常置，南宋为三人。书写待诏无品位。北宋满十年出职改官。南宋时，直长充书写待诏满五年出职补成忠郎（正九品）。[8]又如真宗朝后隶御书院之“翰林待诏”，由翰林书艺（艺学）升迁，职掌与“书写待诏”同。《续资治通鉴长编》卷90真宗天禧元年（1017）十月丁丑：“诏御书院翰林待诏、书艺、祗候等，入仕十年以上，无私犯者与出职。”[9]翰林图画院待诏亦当与翰林御书院待诏等一致，任满一定期限“无私犯

1 宋·郭若虚《图画见闻志》第3卷“牟谷”小传载：“牟谷，不知何许人……敕中使收赴行在。”第47页。南宋·邓椿《画继》第6卷《仙佛鬼神》“费宗道”小传载：“费宗道，蔡州人。来京师，画太一宫中主火神，顷刻而成。众工嫉之，告监牧中使曰：‘画太速成，殊不加意。’中使遂令漫毁，一夕愤怒而卒。”第45页。《画继》第6卷《山水林石》“贺真”小传载：“贺真，延安人，出自戎籍，专门山水。宣和初建宝真宫……众工皆毕，中使促真。”第48页。北宋·朱长文《续书断》下云：“初，太宗临书，尝有晟翰，遣中使示（王）著，著曰：‘未尽善也。’上益勉于临学。他日又示著，著如前对，中使责之，著曰：‘天子初锐精毫墨，遽尔称能，则不复进矣。’久之，复示著，曰：‘功已著矣，非臣所及也。’”（《历代书法论文选》（上），上海：上海书画出版社，1979年，第348页。）

2 宋·郭若虚《图画见闻志》第4卷“易元吉”小传载：“易元吉，字庆之，长沙人……未几，果敕令就开先殿之西庑张素画《百猿图》，命近要中贵人领其事，仍先给粉墨之资二百千。”第59页。

3 元·马端临《文献通考》第35卷《选举八·伎术》：“宋太祖皇帝开宝七年（974）诏司天台学生及诸司伎术工巧人不得拟外官。”（北京：中华书局，1986年，第337页。凡本文用《文献通考》皆据此本，以下不赘录。）但亦有特殊情况，如《宋会要辑稿》职官36之110载：“端拱元年十一月，以翰林画待诏、光禄寺丞夏侯延祐为卢州巢县令。”第3126页。

4 元·马端临《文献通考》第35卷《选举八·伎术》：“真宗天禧元年（1017）诏伎术人虽任京朝官，审刑院不在磨勘之例。”第337页。

5 元·马端临《文献通考》第35卷《选举八·伎术》：“乾兴元年（1022）中书言：旧制翰林医官、图画、琴棋待诏转官止光禄寺，天禧四年（1020）乃迁至中允、赞善、洗马同正，请勿逾此制，惟特恩至国子博士而止。”第337页。

6 李永林：《中国古代美术教育史纲》第5章，南宁：广西美术出版社，2002年，第85页。

7 《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

8 《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

9 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第90卷，第2084页。

者”可以出职与迁转。又据《宋会要辑稿》职官36之96载，翰林御书院待诏中尚有“着绿待诏”、“赐绯待诏”、“赐紫待诏”、“庙令差遣待诏”、“直长充书写待诏”等诸多名号，它们之间由低到高依秩迁转的顺序为：翰林艺学——着绿待诏[1]——赐绯待诏[2]——赐紫待诏[3]——庙令差遣待诏[4]——直长充书写待诏[5]。值得注意的是：赐绯、紫在北宋有时间限制，如南宋赵升《朝野类要》卷3《赐、借绯紫》：“本朝之制，文臣自入仕着绿，满二十年换赐绯及银鱼袋。又满二十年，换赐紫及金鱼袋。”翰林图画院翰林待诏之迁转当与此同，下文将要述及的黄居寀、吕拙、高克明、韩拙等当是可以援引之例证。

(1) 黄居寀

宋黄休复《益州名画录》卷上《妙格中品十人》“黄居寀”条：

“居寀，字伯鸾，筌少子也……圣朝授翰林待诏、朝请大夫、寺丞、上柱国，赐紫金鱼袋。淳化四年(993)充成都府一路送衣袄使，时齿六十一。”[6]

黄居寀入宋后所授“翰林待诏”当为宋初“图画院”中官职。其“淳化四年(993)充成都府一路送衣袄使”为使职差遣。[7]值得提及的是，除黄居寀外，真宗朝的图画院祇候高元亨也曾担任过这一差遣，如刘道醇《圣朝名画评》载其“尝押河西防边将校冬衣至渭川”。[8]据《宋会要辑稿》职官36之111载：大中祥符九年(1016)十月，“诏诸色臣僚及御书院、司天监、天文院、翰林医官、图画院等处，今后须经五年未该差遣者，方得送衣袄。如未及五年辄敢陈乞及告托皇族、国亲，并夹带实封，乞差遣者，并科违制之罪。”[9]由此不但可见这一具轮流差遣性质的“送衣袄”工作乃当时翰林院等各色伎术人员的美差，而且这一差遣大中祥符九年以后变得越来越规范或制度化。

“寺丞”为“九寺丞”的省称，宋九寺(太常、宗正、光禄、卫尉、司农、太仆、大理、鸿胪、太府)均置丞，总称九寺丞。寺丞之职，参领本司事，为长二助理。由于所处官署与时期不同，宋初寺丞的官品与具体职掌也不一样。此处资料虽未明言黄居寀入宋后所受“寺丞”究属何司，但黄居寀以绘画才能供奉却是勿庸置疑的，如《图画见闻志》卷4载：“黄居寀……乾德乙丑岁，随蜀主至阙下。太祖旧知其名，寻真命。太宗皇帝尤加眷遇，供进图画，恩宠优异，仍委之搜访名踪，铨定品目。”[10]又据上引“旧制：翰林医官、图画、琴棋待诏转官止光禄寺丞。”知黄居寀之“寺丞”当为“光禄寺丞”。神宗元丰

---

1 着绿待诏：御书院四等迁转职掌之一，由翰林艺学迁转，其服色为绿，故有此称。

2 赐绯待诏：御书院四等迁转职掌之一，由着绿待诏迁转。官品不及着绯服而赐绯，故有此称。

3 赐紫待诏：御书院四等迁转职掌之一，由赐绯待诏迁转。官品不及着紫服而赐紫，故有此称。

4 庙令差遣待诏：御书院四等迁转待诏之一。由赐紫待诏迁转。如到御书院已及十年，赐紫待诏可转为庙令差遣待诏。庙令差遣待诏之上为直长充书写待诏。

5 《宋会要辑稿》职官36之96：“绍兴十六年十一月十七日诏：御书院建炎三年罢，可依祖宗法度，且依旧隶翰林院。……书学待诏等资级依年限出职补授，合得官资，书学祇候满一十五年补承信郎，书艺学满一十年补保义郎，直长充书待诏满五年补保成忠郎。诸色待诏祇应转祇候，次转艺学，次转着绿待诏，次转赐绯待诏，次转赐紫待诏，到院十年差充庙令差遣待诏，四等职名，遇有阙，取旨申翰林院选日拣试。”第3119页。

6 宋·黄休复：《益州名画录》卷上《妙格中品十人》，《画史丛书》本，第21—22页。凡本书用《益州名画录》皆据此本，以下不赘录。

7 “使职差遣”为唐开元至宋元丰时流行的官制，即皇帝临时差遣某官去办理某事，事毕则此官罢，办事期间，相当于实任职事官，详情见下文。

8 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷“高元亨”条，第125页。

9 《宋会要辑稿》职官36之111，第3127页。

10 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第56页。

（1078—1085）改制后“光禄寺丞”虽为正八品的职事官[1]，职掌为参领本寺祠祭礼料等事[2]，然北宋前期由于使职差遣取代了职事官，“光禄寺丞”并无职事，为文臣迁转阶官，主要起文臣迁转官阶与寄禄的作用。唐代光禄寺丞官品为从六品上，[3]宋初因之。黄居寀无论如何不可能活到元丰改制以后，所以其“（光禄）寺丞”当为从六品上的文阶官。宋初阶官相当于前代的散官，其主要作用在于决定官员的官阶与俸禄。

宋初“朝请大夫”为文散官名。“朝请大夫”作为散官名，始置于隋，唐贞观中列入文散官，宋因之，北宋前期为文散官二十九阶之第十二阶。宋初“朝请大夫”为从五品下的文散官。[4]宋初散官的职能，主要在于标志官品，藉此决定带文散官者之章服，三品以上服紫，五品以上服绯，九品以上服绿，此外，别无意义，按此规定，黄居寀当服绯。

“上柱国”为黄居寀入宋后所受之勋官，北宋政和三年（1113）二月八日之前，勋制沿唐制不变，“上柱国”为北宋勋级之第十二转，最高一等，正二品。

北宋前期官员的章服制度虽与唐五代略同，但亦有变化。黄居寀“赐紫金鱼袋”意为：一方面按照黄居寀从五品下的文散官“朝请大夫”，只能服绯，佩银鱼袋，但出于奖励其绘画称旨的劳绩，朝廷特许其改转章服，享受三品以上官员的章服待遇，即服紫、佩金鱼袋；另一方面也显示出黄居寀已满赐紫金鱼袋的工作年限，如上文，按其散品“朝散大夫”，黄居寀当服绯、佩银鱼袋，二十年以后才能赐紫金鱼袋，黄居寀乾德三年（965）入宋，任“送衣袄使”时是淳化四年（993），已为北宋政权工作了28年，而赐其紫金鱼袋当在淳化四年以前。照上述翰林御书院“赐紫待诏”等的迁转秩序看来，黄居寀当属待诏中的“赐紫待诏”。其所带阶官当为从六品上的“（光禄）寺丞”。与黄居寀作为赐紫待诏相似的是北宋翰林院图画院中的另外两个画家——吕拙、高克明。

（2）吕拙

郭若虚《图画见闻志》卷四“道士吕拙”小传云：

“京师人，工画屋木。至道中（995—997）为图画院祗候。时方建上清宫，拙因画《郁罗霄台样》进上，恩改翰林待诏，不就。愿于本宫为道士，寻得披挂，仍赐紫衣。拙画屋木绝妙，然多以人物繁杂为累。以上各有图轴传于世。”[5]

可见，道士吕拙亦当为赐紫待诏。

（3）高克明

刘道醇《圣朝名画评》卷二《山水林木门第二》：

“高克明，绛州人……景德中（1004—1007）游京师。大中祥符中（1008—1016）入图画院，其艺益进。与太原王端、上谷燕文贵、颍川陈用志相狎，称为画友，而声望籍甚。今上尝诏入便殿，命画图壁等。为上所赏，迁至待诏，守少府监主簿、赐紫。”[6]

唐宋官制中“守”意为所任职事官品高于阶官。高克明“迁待诏，守少府监主簿，赐紫”，不仅表明其待诏当为赐紫待诏，而且表明此赐紫待诏是带有官品的。按宋初沿唐制，唐制少府监主簿为从七品下的职事官。因此，赐紫待诏高克明之官阶当在从七品下

---

1 《宋会要辑稿》职官21之2，第2853页。

2 《宋会要辑稿》职官21之7，第2858页。

3 唐·李林甫等撰，陈仲夫点校：《唐六典》第15卷《光禄寺》，北京：中华书局，1992年，第443页。凡本书用《唐六典》皆据此本，以下不赘录。

4 《宋史》第169卷《职官志九·文散官二十九阶》，第4050页。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第66页。

6 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷，第132页。

之下。

（4）郭熙

在翰林御书院中，按规定赐紫待诏入御书院十年以上，可转为庙令差遣待诏，庙令差遣待诏之上还有直长充书写待诏。[1]翰林图画院中待诏之迁转亦当与之相同，只不过图画院中此一职名为“翰林待诏直长”或“直长画待诏”，职名虽稍异，级别当同。如《宣和画谱》卷11载：

“郭熙，河阳温县人。为御画院艺学。”[2]

《四库全书总目提要》子部二十二《艺术类一·〈林泉高致〉一卷》载：

“旧本题宋郭思撰。思父熙，字淳夫，温县人，官至翰林待诏直长，以善画名于时。”[3]

郭熙为神宗时“御画院艺学”、“翰林待诏直长”，可见翰林图画院（御画院）如御书院一样，艺学、赐紫待诏之上尚有“翰林待诏直长”之设。

（5）韩拙

宣和三年（1121）张怀邦在韩拙《山水纯全集》后序中所记：[4]

“公（韩拙）自绍圣间（1094—1098），担簦之都下进艺，于都尉王晋卿所惬，荐于今圣藩邸，继而上登宝位，受翰林书艺局祗候，累迁为直长画待诏，今以授忠训郎。”[5]

此一材料不但可证翰林御书院、图画院制置当同；而且可以见出从御书院祗候等累迁至“直长画待诏”所需大致时间。按上引资料，韩拙授翰林御书院祗候当在徽宗即位之建中靖国元年（1101），至宣和三年（1121）（即引文中“今以授忠训郎[正九品]”时）正好二十年。据《宋会要辑稿》职官36之96载，直长充书写待诏满五年出职补成忠郎（正九品）。[6]如能以此推断，则从翰林御书院祗候迁至直长画待诏的时间应为十五年。而这又是与当时翰林御书院祗候供职十五年后可出职补成忠郎（从九品）的规定一致的。[7]上引韩拙资料版本为俞剑华《中国画论类编》本，此处俞剑华点断“直长画待诏”，作“直长、画待诏”，据本文上述之考察来看，当误。

综上述，北宋翰林图画院待诏依秩还当有着绿、赐绯、赐紫、庙令差遣、直长等迁转等级，其本身无官品，官品随画家所带阶官而定，即便是同为赐紫待诏，其所带官品也可能是不一样的。

3. 艺学

翰林图画院艺学，为伎术官名，隶翰林图画院，其上有待诏，下有祗候、学生、工人。掌供奉宫内诸处修造绘画及御前生活所需绘画。熙宁二年（1069）十一月三日前，任艺学者在翰林图画院中，不得由本司自行补缺迁转。此后，待诏有阙，经过考试，选择

---

1 《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

2 《宣和画谱》第11卷，第122页。

3 《钦定四库全书总目》（整理本），北京：中华书局，1997年，第1486页。

4 宋·韩拙《山水纯全集》后序张怀邦写道：“宣和辛丑岁，孟冬二十四日，夷门张怀邦美序于集后。”据俞剑华编著《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，1998年，第685页。凡本书用《中国古代画论类编》皆据此本，以下不赘录。

5 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，第685页。

6 《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

7 《宋会要辑稿》职官36之96，第3119页。

绘画伎术优长者依名次迁补。[1]编制六人。

4. 祗候

翰林图画院祗候，为伎术官名，隶翰林图画院，职掌与艺学同。位次于待诏、艺学，高于学生、工人。熙宁二年十一月三日后，如艺学有阙额，经考试，由本司选择伎术优长者依名次迁补。[2]编制四人。[3]

5. 学生

翰林图画院学生，为伎术官名，隶翰林图画院，其上有祗候、艺学、待诏，为翰林图画院伎术官职位最低者。熙宁二年十一月三日后，如祗候有阙额，经考试，由本司选择伎术优长者依名次迁补。编制四十人。[4]此处，基于画史的相关记载，关于学生的官阶应当稍作考订。刘道醇《圣朝名画评》卷一《人物门》：

"赵光辅，耀州华原人。太宗朝（976—997）为图画院学生。性喜幽旷，无仕进意，潜自遁去，乡人犹呼赵评事。"[5]

从引文语境来看，此处学生当与评事有某种对应关系。

在宋代评事为"大理寺评事"的省称，元丰改革官制前为阶官名，此后为职事官名。西汉宣帝地节三年（前68），在廷尉下置左、右平。[6]隋始置大理寺评事，[7]唐因之，为从八品下的职事官。"掌出使推按。"[8]宋初官品因唐制，亦为从八品下，但由于使职差遣的原因，并不理事，仅有文臣迁转官阶与规定俸禄的作用。元丰寄禄格易为承事郎阶（正九品）。[9]

赵光辅为学生之时间刘道醇《圣朝名画评》记为太宗朝，郭若虚《图画见闻志》记为太祖朝，孰是孰非，难以查考，但在宋初却是勿庸置疑的。宋初图画院的相关制度本不规范，有很大的随意性。考虑到当时作为赐紫待诏的黄居寀之阶官"（光禄）寺丞"为从六品上，高克明的阶官当低于其所"守"之"少府监主簿"（从七品下），或许为正八品上；作为翰林图画院学生之赵光辅之官阶为"大理评事"（从八品下）当在情理之中。[10]此其一。

---

1 《宋会要辑稿》职官36之107："熙宁二年（1069年）十一月三日，翰林图画院祗候杜用德等言：待诏等本不递迁，欲乞将本院学生四十人，立定第一等、第二等各十人为额，第三等二十人，遇有阙即从上名下次挨排填阙，所有祗候亦乞将今来四人为额，候有阙于学生内拨填。其艺学元额六人，今后有阙，亦于祗候内拨填，已曾蒙许立定为额。今后有阙，理为递迁，后来本院不以艺业高低，只以资次挨排，无以激劝，乞自今将元额本院待诏已下至学生等，有阙即于以次等第内拣试艺业高低，进呈取旨，充填入额。续定夺到拣试规矩，每预令供报所工科目，各给与印绢口子，令待诏等供到名件，点定一般监试画造室了当，即待诏等定夺高下差错去处多少，及合与不合格式，编类等第。从之。"第3125页。

2 《宋会要辑稿》职官36之107，第3125页。

3 《宋会要辑稿》职官36之106、107，第3124—3125页。

4 《宋会要辑稿》职官36之107，第3125页。

5 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第118页；宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷"赵光辅"条作："华原人……太祖朝为图画院学生，故乡里呼为赵评事。"第40页。

6 《汉书》第19卷《百官公卿表上》，北京：中华书局，1962年，第730页。

7 《隋书》第28卷《百官志中》，北京：中华书局，1973年，第789页。

8 唐·李林甫等撰：《唐六典》第18卷《大理寺、鸿胪寺》，第503—504页。

9 宋·费衮：《梁溪漫志》第2卷《文武官制》，《宋元笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2001年，第3358页。凡本书用《宋元笔记小说大观》皆据此本，以下不赘录。

10 按唐宋官品规定，从七品下至从八品下尚有正八品上、正八品下、从八品上等级别。

其二，学生作为翰林图画院伎术官中最低之一级，他们不但人数多，工作辛苦繁冗，而且责任也是最大的，这一点也是跟大理寺评事的工作性质一致的。唐以前，大理评事（或廷尉评）常衔使出外按劾违法，有“出紧官”号称。至宋，其议狱详刑责任不轻，“最为劳官”，故仍沿用之。如《宋会要辑稿》职官24之42载：“左、右平之置，自汉以来号‘紧官’，所以议狱而详刑，责任不轻也。”[1]《宋会要辑稿》职官24之26载：“评事之职，检断天下狱案，并系躬自节案、亲书断语，最为劳苦。”[2]

其三，从引文中不难读出浓厚的诙谐意味，即“大理评事”为“袋里贫士”、“评事”为“贫士”的谐音称，这是跟学生与大理评事的俸禄等待遇相连的，即学生与评事均为做活多、工资少的弱势群体。如《渑水燕谈录》卷十《谈谑》：“范应辰为大理评事，（胡）旦为画一布袋，中藏一丐者以遗范，题云：‘袋里贫士也。’”[3]

6. 工人

翰林图画院工人，伎术人员，无官职。隶翰林图画院。编制十四人（后减为六人）。如果工作出色，当亦可晋升为画官，如祇候等。

由于上述翰林图画院中画家所带之官均为文阶官，如果将其纳入宋初文阶官迁转序列中相互比较，便可以更清晰、直观地了解其在当时官僚系统中的位置。上述内容用表释之即为（表1）：

表1　北宋翰林图画院画家在当时官制中的位置表[4]

无出身迁转官阶		有出身迁转官阶	元丰寄禄官、官品
1	太师	1	
2	太尉	2	
3	太傅	3	
4	太保	4	
5	太子太师	5	
6	太子太傅	6	
7	太子太保	7	
8	太子少师	8	
9	太子少傅	9	特进（从一品）
10	太子太保	10	
11	吏部尚书	11	金紫光禄大夫（正二品）

1 《宋会要辑稿》职官24之42、43，第2913页。

2 《宋会要辑稿》职官24之26，第2905页。

3 北宋·王辟之：《渑水燕谈录》第10卷《谈虐》，《宋元笔记小说大观》本，第1306页。

4 本表据《续资治通鉴长编》第435卷庚午条注文；《宋史》第169卷《职官志》9《文臣京朝官至三师叙迁之制》；《宋会要辑稿》职官56之2，第3626页；《宋史》第155—158卷《选举志》制成；并参见龚延明《宋代官制辞典》（北京：中华书局，1997年，凡本书用《宋代官制辞典》皆据此本，以下不赘录），第681—682页。

续表

无出身迁转官阶		有出身迁转官阶		元丰寄禄官、官品
12	兵部尚书		12	银青光禄大夫（从二品）
13	户部尚书		13	
14	刑部尚书		14	
15	礼部尚书		15	
16	工部尚书		16	
17	尚书右臣		17	光禄大夫（正三品）
18	兵部侍郎		18	正议大夫（从三品）
19	刑部侍郎		19	
20	工部侍郎		20	
21	太子宾客 给事中		21	通议大夫（正四品）
22	秘书监	右谏议大夫（或秘书监、光禄卿）	22	
23	光禄卿	太常少卿、秘书少监	23	
24	卫尉卿			
25	少府监			太中大夫（从四品）
26	司农卿			中大夫（正五品）
27	光禄少卿			中散大夫（从五品）
28	司农少卿			朝议大夫（正六品）
29	驾部郎中	职方郎中	24	朝请大夫（从六品）
30	比部郎中	都官郎中	25	朝散大夫（从六品）
31	虞部郎中	屯田郎中	26	朝奉大夫（从六品）
32	驾部员外朗（或考工、库部）	职方员外郎	27	朝请郎（正七品）
33	比部员外郎（或仓、司门）	都官员外郎	28	朝散郎（正七品）
34	虞部员外郎（或膳、水部）	屯田员外郎	29	朝奉郎（正七品）
35	国子监博士	太常博士	30	承议郎（从七品）
36	殿中丞	秘书臣 太常臣 殿中臣	31	奉议郎（正八品）
37	太子中舍、赞善（黄筌）、洗马	著作佐郎（有出身）（状元出身）	32	通直郎（正八品）
38	大理寺丞	大理寺臣	33	宣德郎（正八品）
39	诸寺丞（黄居寀、夏侯延祐）、诸监丞			宣议郎（从八品）
40	大理寺评事（赵光辅）	大理寺评事	34	承事郎（正九品）
41	太常寺奉礼郎 太祝			承奉郎（正九品）
42	诸寺、监主簿（高克明），秘书监校书郎、正字		35	承务郎（从九品）

此表39—42为北宋熙宁以前翰林图画院画家绘画称旨授官的迁转序列（按：上述翰林图画院画家的阶官与姓名在表中已标出），可见画家由于绘画称旨被授予的均为低级文阶官。

二、俸禄

1. 翰林图画院中额定待诏等伎术官的俸禄

《宋会要辑稿》职官36之95、96载：

“嘉祐五年（1060）正月，诏省御书院并翰林图画院待诏以下额外所增员。二月六日诏宣徽院勘会御书院、图画院见今额外人内，有合系请受者，即且令依旧，候额内有阙，拨填其额外，未有请受人即依三司详定所奏并减罢，仍今后不得额外填人。”[1]

上引文字中“请受”在宋代为俸料名称，包括料钱（官员月俸钱）与衣赐（春、冬两季）、月粮（禄粟）三项。如《文献通考》职官十九《禄秩》：“诸称请受者，谓衣、粮、料钱”；[2]《宋史》志第一二四：“愿请前任请受者听，若转京朝官，随本官料钱、衣赐。”[3]此段文字讲的是对图画院定额（如待诏三人等）之外所增加人员的资格审查，“有合系请受者”即是有资格拿俸禄的人，可见翰林图画院中定额待诏、艺学、祗候，甚至工人，在嘉祐五年以前就有俸禄。又，《画继》卷十《杂说·论近》：

“他局工匠，日支钱谓之食钱，惟两局则谓之俸直，勘旁支给，不以众工待也。”[4]

此虽为徽宗朝制度，但据此仍可推想此前的情况。

2. 翰林图画院带官者之俸禄

上文所述北宋翰林图画院带官者的俸禄，以嘉祐（1056—1063）禄令为准，以表释之，即（表2）：

表2　翰林图画院带官者俸禄表[5]

<table>
<tr><th colspan="2" rowspan="2">画　家</th><th rowspan="2">阶　官</th><th rowspan="2">图画院
伎术官名</th><th colspan="2">俸禄数</th><th rowspan="2">备　注</th></tr>
<tr><th>料钱</th><th>衣赐</th></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td>入内内侍省都知、副都知、押班带诸司副使者，如都知李神福、刘都知等</td><td>翰林院主管，翰林院副主管（相当于图画院主管）</td><td>20仟</td><td>春绢五匹，冬绢七匹，棉二十两</td><td rowspan="5">（1）考察对象须是北宋熙宁以前翰林图画院内主管及以绘画称旨带官的画家。
（2）俸禄数以真宗朝嘉祐禄令为准，仅供参考。</td></tr>
<tr><td rowspan="4">文阶</td><td>黄居寀（太祖、太宗朝）</td><td>寺丞（光禄）</td><td>赐紫待诏</td><td>12仟</td><td>春、冬绢各五匹</td></tr>
<tr><td>夏侯延祐（太祖、太宗朝）</td><td>光禄寺丞</td><td>待诏</td><td>12仟</td><td>春、冬绢各五匹</td></tr>
<tr><td>赵光辅（太祖或太宗朝）</td><td>评事（大理寺）</td><td>学生</td><td>10仟</td><td>春、冬绢各五匹，棉十五两。</td></tr>
<tr><td>高克明（真宗朝）</td><td>少府监主簿</td><td>赐紫待诏</td><td>5仟</td><td>春、冬绢各五匹、棉十五两</td></tr>
</table>

1 《宋会要辑稿》职官36之95、96，第3119页。

2 元·马端临：《文献通考》（上）第65卷《职官》19《禄秩》，北京，中华书局，1986年9月第1版，第590页。

3 《宋史》第171卷志第124《职官》11“三司检法官，十千”下注云，第4107页。

4 宋·邓椿：《画继》第10卷，第77页。

5 本表据《宋史》第171卷《职官志一一·俸禄》；《宋会要辑稿》职官57之1至7《俸禄》等制成。

第五节　政宣画学：宋徽宗、画学与宣和画院

一、宋徽宗

赵佶（1082—1135），神宗赵顼第十一子，系庶出。周岁时授镇宁军节度使，封宁国公。其兄宋哲宗赵煦元丰八年（1085）二月即位后，加封遂宁郡王，时赵佶四岁。绍圣三年（1096）以平江、镇江军节度使封端王，出就傅，时赵佶十五岁。绍圣五年，十七岁，加司空，改昭德、彰信军节度。元符三年（1100）正月，哲宗赵煦在没有子嗣的情况下，突然盛年驾崩，其母向太后（神宗钦圣宪肃皇后）听政，提议端王赵佶继承皇位，枢密院曾布、尚书左丞蔡卞、中书门下侍郎许将等人随声附和，这样赵佶成了北宋的第八位皇帝——宋徽宗。赵佶即位时十九岁，向太后协同听政。次年，向太后病故，赵佶亲政。徽宗在位的二十五年（1101—1125）里，前期曾励精图治，潜心治国，甚至出现了神宗之后颇具中兴气象的大好局面，有书云："大观、政和之间，天下大治，四夷向风……日惟讲礼乐庆祥瑞，可谓升平极盛之极。"[1]然而，好景不长，由于徽宗重用蔡京、童贯、王黼、梁师成等"六贼"，致使权柄下落，国家统治日渐腐败，身为一国之君的赵佶逐渐放弃了自己先前的雄心壮志，推行"守内虚外"政策，沉溺于道教营造的太虚幻境与书画艺术追求之中。宣和七年（1125），金兵大举入侵，内忧外患的北宋江山摇摇欲坠，赵佶遂宣布让位于儿子赵桓（即宋钦宗），自称"太上皇"。靖康二年（1127），金兵破都城汴梁，徽、钦二帝及赵氏宗族三千余人被俘。金主吴乞买封徽宗赵佶为"昏德公"，封钦宗赵桓为"重昏侯"，极尽讥讽，并将其流放于沙漠等蛮荒之地。八年后，徽宗病死于被囚禁的"五国城"（今黑龙江依兰县境内），年五十四岁。

自宋太宗雍熙元年（984）创立到徽宗即位之前，北宋翰林图画院已经延续了一百一十余年，各项制度齐备，已进入国家画院良性运作阶段。由于赵佶嗜好书画，重视绘画艺术的发展，因此，在前代的基础上，在画家待遇与画院制度等方面作了许多超越前代的革新，如邓椿《画继》卷十"杂说·论近"记云：

"本朝旧制，凡以艺进者，虽服绯紫，不得佩鱼。政宣间独许书画院出职人佩鱼，此异数也。又诸待诏每立班，则画院为首，书院次之，如琴阮、棋玉百工皆在下。又画院听诸生习学，凡系籍者，每有过犯，止许罚直，其罪重者，亦听奏裁。又他局工匠，日支钱谓之食钱，惟两局则谓之俸直，勘旁支给，不以众工待也。睿思殿日命待诏一人能杂画者宿直，以备不测宣唤，他局皆无之也。"[2]

这对于繁荣当时的绘画艺术有巨大的推动作用，不但笼络了许多知名画家，也培养出很多院画高手，使中国绘画史上画院与院画创作均进入了鼎盛时代。

二、画学

徽宗朝最为重要的标志性事件是兴建制度完备的"画学"，制定了学制、教学计划、课程、招生、考试等制度。现综合所见资料，简述于下：

其一，据邓椿《画继·圣艺·徽宗皇帝》所记不难见出，"画学"出现的原因是在国

---

1 宋·蔡絛：《铁围山丛谈》第2卷，《宋元笔记小说大观》（三）本，第3055—3056页。

2 宋·邓椿：《画继》第10卷，第77页。

家与皇家的重要绘画活动中召集的天下绘画名手水平不能满足需要（“咸使图之，多不称旨”）。

其二，多数资料都说“画学”兴建始于崇宁三年（1104），把书画列入国家选拔文武官员的科举考试制度中，所谓“兴学较艺，如取士法”也，此后制度逐渐完备，但徐书城认为“崇宁三年的画学建制，究竟属于创始还是复兴”值得讨论：“书画学的情况就有两种可能，一种是元丰时仅置算学而未暇设立书画学，至崇宁三年始以元丰算学条制为依据创设；另一种是元丰时已有书画学之设，可能也于元祐初罢废，至崇宁三年又重新加以复兴。”[1]值得重视。郭熙《林泉高致·画题》云：“中间吾为试官员，出‘尧民击壤’题。”[2]意即神宗朝画院待诏郭熙曾作考官出题考校天下画生，因知北宋“画学”当始于神宗朝。

其三，崇宁三年兴“画学”以后，时罢时复，迭经改废，并非一帆风顺。直到政和、宣和时期，“画学”建制才不再有大变动，因而，历来又有政和画学、宣和画学之称[3]。

其四，主持“画学”者不再是画院内由内侍充当的勾当官，而是由文艺修养较高的文士充任“博士”，作为主管，编制一人，现在可以考知的有米芾、宋子房二人。显然，由米芾、宋子房等著名文士参与其事，对提高“画学”教学质量，培养画家的思想与文化、艺术修养，进而改变画工性质，使其朝“士人画”、“文人画”或“画者，文之极也”方向变化有重要促进作用。“画学”除博士之外，还置有学论、学正、学录、学谕、学直等各一名，协助博士组织、管理教学；生员以三十为额。

其五，“画学”考试、学习内容等参照“进士科下题取士”制度施行。

其六，考生入“画学”须经过考试，生源分“士流”、“杂流”两种，考试前须履行一定的手续（开具有效证明），即《宋会要辑稿》所云：“诸补试外舍于本贯出给保明公据照验，或召命宦官一员委保诣实，授纳家状试卷，称说士流、杂流，听收试（限试前五日生接）。”[4]

其七，入学考试内容分“经义”与“画艺”两种，“经义”所考内容“士流”与“杂流”不同：“诸补试外舍士流，各试本经义二道（或《论语》、《孟子》义）；杂流各诵小经三道，各及三十字以上，或读律三板”，成绩由太学评定；第二天考“画艺”，考试内容大致以墨笔画为主，设色简略，由“画学”负责主持，即所谓“次日本学量试画，间略设色。”后来，“画学”并入翰林图画院（局），入学考试则由画院主持，《画继》载：“图画院四方召试者，源源而来，多有不合而去者。”[5]即指此。

入学考试的考题多以古人诗句命题，要求考生不仅要具备一定的绘画功力，同时也要具备一定的思想与文化、文艺修养，“意高韵古”。郭熙《林泉高致·画题》述及所出考题并评考卷云：“而今士大夫之宾，则世之俗工下吏，务眩细巧，又岂知古人画事别有意哉！中间吾为试官，出‘尧民击壤’题，其间人物却作今人巾帜，此不学之弊，不知古人学画之本意也。”[6]无独有偶，邓椿《画继》也对考题与考卷做了记录与评点：“所试之题，如‘野水无人渡，孤舟尽日横’，自第二人以下，多系空舟岸侧，或拳鹭于舷间，或栖鸦于蓬背，独魁则不然，画一舟人卧于舟尾，横一孤笛，其意以为非无舟人，止无

1 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第29页。

2 宋·郭熙：《林泉高致》，第105页。

3 如南宋俞成《萤雪丛说》云：“徽宗政和中，建设画学，用太学法补试四方画工，以古人诗句为题，不知抡选几许人也”；南宋赵彦卫《云麓漫钞》则云：“宣和书画学之制……”。

4 转引自《宋辽金画家史料》附录（一），第836—837页。

5 宋·邓椿：《画继》第10卷，第77页。

6 宋·郭熙：《林泉高致》，第105页。

行人耳，且以见舟子之甚闲也。又如，'乱山藏古寺'，魁则画荒山满幅，上出幡竿，以见藏意；余人乃露塔尖或鸱吻，往往有见殿堂得，则无复藏意矣。"[1]其他考题据文献记载尚有"踏花归来马蹄香"、"竹锁桥边卖酒家"、"嫩绿枝头红一点，恼人春色不须多"、"蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更"等。

尔后，录取成绩优异者入"画学"。

其八，关于考试合格进入"画学"学习、考试定等的相关情况，《宋史》卷一五七《选举志三》记云：

"画学之业，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木。以《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授。《说文》则令习篆字，著音训，余书皆设答问，以所解艺观其能通画意与否。仍分士流、杂流，别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经，杂流则诵小经或读律。考画之等，以不仿前人而物之情态形色俱若自然、笔韵高简为工。三舍试补升降以及推恩如前法（按：即算学三舍法），惟杂流授官止自三班借职以下三等。"[2]

这段文字涉及的内容甚为丰富：

入"画学"后的校舍分配，仍旧按照入学考试时即已分好的"士流"、"杂流"，"别其斋以居之"。

课程分文化课与专业课两种，文化课"以《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授。《说文》则令习篆字，著音训，余书皆设答问，以所解艺观其能通画意与否"，此外，"士流兼习一大经或一小经"，"杂流则诵小经或读律"，"大小经"的根据在唐宋科举考试，将诸经按照经文长短分为大、中、小三种，多以《诗》、《礼》、《周礼》、《左传》为大经，《易》、《书》、《公羊》、《谷梁》为小经。宋徽宗崇尚道教，以《黄帝内经》、《道德经》、《周易》为大经，《庄子》、《列子》、《孟子》为小经；专业课有"佛道"、"人物"、"山水"、"鸟兽"、"花竹"、"屋木"六科，专业课学习应该是从"模仿前人"（即临摹御府所藏古人真迹）入手的，这也可以得到以下材料的证实：宋初画院学生赵幹《江行初雪图》乃临摹盛唐王维《捕鱼图》（《宣和画谱》载宣和御府藏王维"《捕鱼图》二"，赵幹所临摹者盖其中之一）而来，而徽宗时"画学"（或画院）中这种现象则已制度化，如《画继》卷一云："乱离后有画院旧史流落于蜀者二三人，尝谓臣言：某在院时，每旬日蒙恩出御府图轴两匣，命中贵押送院以示学人，仍责军令状，以防遗坠渍污。故一时作者，咸竭尽精力，以副上意。"[3]这里所说的"画院"，当包括"画学"，因为大观四年（1110）以后，"画学生入翰林图画局，罢学官及人吏等。"此外，明代朱寿镛《画法大成》所云："宋画院众工，必先呈稿，然后上真。"也有助于说明"画学"中专业课的学习创作过程。

徽宗赵佶经常亲自参与"画学"或画院教学，要求十分严格。如《画继》卷一云："宝箓宫成，绘事皆出画院，上时时临幸，少不如意，即加漫垩，别令命思"[4]；该书卷十云："宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之，各极其思，华彩烂然，但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：'未也。'众史愕然莫测。后数日再呼问之，不知所对。则降旨曰：'孔雀升高，必先举左。'众史骇服"[5]；如此等等，均可见赵佶对事物细致入微的观察和对画院学生的严格要求，虽然训督如此，但效果并不理想，如《画继》卷一云："虽训督如此，而众史以人品所限，所作多泥绳墨，未脱卑凡，殊

1 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3页。
2 《宋史》（百衲本）第158卷《艺文志四》，第424页。
3 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3页。
4 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3—4页。
5 宋·邓椿：《画继》第10卷《杂说·论近》，第75页。

乖圣王教育之意也。”[1]

在“画学”或画院学习期间，考试定等的标准是：“考画之等，以不仿前人，而物之情态形色俱若自然、笔韵高简为工。”此较为简略，《云麓漫钞》卷二所载则更为详实：“宣和书画学之制……诸画笔意简全，不模仿古人而尽物之情态形色俱若自然、意高韵古为上；模仿前人而能出古意，形色像其物宜，而设色细、运思巧为中，传模图绘，不失其真为下。”可以互相参证。此处值得提及的是，从上述“画学”入学考试、考题、开设课程内容与考试定等标准中可以看出，除了画艺外，不但对思想（经义）与文艺修养十分强调，而且要看“能通画意与否”，即能否将思想、文化与画艺融会贯通，“这实际上是把绘画艺术朝向‘文之极也’（邓椿《画继》卷九）的目标推进。”[2]这与北宋前期画院以精工细致的“黄家富贵”为审美标准有很大不同。

成绩优异者可以授官、推恩，办法是：“三舍试补升降以及推恩如前法（按，即算学三舍法），惟杂流授官止自三班借职以下三等。”

其九，宋徽宗兴建画学，革新画院制度的上述举措，确实收到了很好的效果。宣和画院人数既多，画艺水平也极高，大大超过了前代。著名者有勾处士、黄宗道、朱渐、和成忠、马贲、郭信、陈尧臣、刘坚、石珏、韩若拙、任安、朱宗翼、赵宣、刘益、富燮、薛志、田逸民、赵廉、超师、侯宗古、孟应之、宣亨、卢章、周照、张戬、战德淳、李希成等。现存著名画卷（如王希孟《千里江山图》、被称为“天水摹”的唐张萱《虢国夫人游春图》、《捣练图》等）所具有的高超艺术水平，即是宣和画学、画院教学成果之体现，而《千里江山图》更是在宋徽宗的亲自指导下完成的（作者王希孟在“画学”当学生时，曾数次献画而不称旨，但徽宗知此孺子可教，遂诲谕之，亲授其法，很快便创作出《千里江山图》这幅名画）。

宣和画学、画院的另一个重要作用是为南宋画院与宫廷绘画储备了人才。不少宣和画院的画家，在当时并不知名，但经过赵宋政权南渡乱离的历练后，进入绍兴画院，却很快成为南宋画院的基本力量，如李唐、李迪、苏汉臣等即是。

三、宣和画院

宋徽宗在位二十五年，经历了七个年号：元符（1100）、建中靖国（1101）、崇宁（1102—1106）、大观（1107—1110）、政和（1111—1118）、重和（1118—1119）、宣和（1119—1125）。照一般的理解，“宣和画院”当指宣和年间的画院，但这并不准确，因为：宋徽宗酷嗜绘画，即位之前，就与画院画家有广泛接触与交流，即位后不久的崇宁三年（1104）就着手兴建“画学”，将绘画与科举功名联系在一起，极大促进了当时绘画艺术的兴盛、繁荣。开始，“画院”、“画学”是并行、平列的两个机构、两套班子，但二者在功能上有重合之处，若做一个不十分恰当的比喻：“画学”相当于现在的中央美术学院，属教育部，主要任务是教学；“画院”则相当于今天的中国国家画院，属文化部，主要任务是创作，也有师徒授受的教学功能。很可能是宋徽宗为了精简班子，实现效益的最大化，加之“画学”、“画院”本就联系紧密，萌生了改革愿望。于是，大观四年（1110）三月，徽宗干脆下诏：“书学生入翰林书艺局，画学生入翰林图画局，罢学官及人吏等。”这样，书、画学均脱离太学，并入翰林书、画局（院）分别单独管理。宣和四年（1122）以后，“（画院）益兴画学，教育众人，如进士科。下题取士，复立博士考其艺

1 宋·邓椿：《画继》第1卷，第4页。

2 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第32页。

能”，出现了“图画院四方召试者，源源而来”的盛况。所以，“宣和画院”当指宋徽宗在位期间，前期与“画学”联系紧密，后期纳入“画学”的北宋末画院。《中国美术史·宋代卷（上）》所说：“由赵佶主持二十五年的宣和画院，因靖康之变（公元1127年），伴随着北宋王朝的灭亡而告终。”[1]大概就是这个意思。

小结

宋初太祖朝即有“图画院”之设（960），“翰林图画院”创置于太宗雍熙元年（984）；隶翰林院，翰林院隶入内内侍省；创建之初即设行政主管——“勾当翰林图画院”两名；咸平元年（998）后，院中画家开始有定员；至和元年（1054）后，画院画家的工作开始由本司统筹安排；熙宁二年（1069）后画家的迁转补阙可由本司定夺。此后，画院成为正式国家绘画官署，待诏、艺学、祗候、学生、工人等成为正式编制内的职事官与伎术人员。画院中作为专职绘画伎术官与伎术人员的画家有自己独特的迁转官阶，从低至高依秩当为：工人——学生——祗候——艺学——待诏（着绿待诏——赐绯待诏——赐紫待诏——庙令差遣待诏——翰林待诏直长或直长画待诏）；他们可以通过积累一定的工作年限与参加相应的考试，出职与补官；待诏等本身无品位，品位随画家所带阶官而定；阶官是发放俸禄的依据；如将画院画家所带阶官纳入当时的官僚系统进行比较，可见作为伎术官的画院画家处于当时官僚金字塔系统的最底层。徽宗朝由于画院画家地位、待遇得到了大幅度提高，更由于“画学”的创设，画院自主招生、教学、考试、定等并与科举功名挂钩等，迎来了前所未有的发展黄金时期。自神宗熙宁（1068—1077）、元丰至哲宗元祐、绍圣、元符，直到徽宗宣和（1119—1125）共五十六年间画院的最大特点是制度化、国家化。这种特点为北宋院画艺术之极盛提供了近乎完美的制度保障与强大驱动力，中国院画艺术史在这半个多世纪的岁月中谱写出并奏响了前不见古人，后不见来者的最为华丽、高亢之乐章。

1 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第33页。

第二章
沿革与衍化：南宋画院

在宋元画学、历史等文献中，“宣和画院”南渡的记载语焉不详，南宋复置“画院”之时间、院址、职任、迁转、组织层级等，皆难以找到明确记载，因而，研究者一般以北宋画院相关制度为参照，相互比拟，多所发明。现述论并进一步考察如下：

第一节　绍兴中：南宋复置画院时间

学界对南宋复置画院的具体时间问题讨论颇热烈，主要形成了以下几种看法：

其一，最早当在绍兴二年（1132），日本铃木敬《试论李唐南渡后重入画院及其画风之演变》等执此观点。

其二，最早当在绍兴十六年（1146），陈传席《李唐研究》等执此观点。

其三，在建炎三年（1129）四月至绍兴初年（1131）之间，余辉《南宋画院佚史杂考二题》等执此观点。

其四，南宋初，彭亚《论影响李唐绘画风格的潜在因素——兼与陈传席先生商榷关于李唐研究的几个问题》执此观点。

以上诸家的研究有两个特点：一是没有直接证据，论点是建立在对间接资料推理之基础上的，且各家提出的时间不一致；二是诸家论点并不十分肯定，且铃木敬、陈传席等强调了南宋画院建立之不可能性。

本书认为南宋画院复置于“绍兴中”（有学者将“中”理解为中间，即1146年左右，详于下文）。

第二节　御前：南宋画院地址

一、研究现状述略

南宋画院院址，迄今有如下几种观点：

其一，“南山万松岭麓”，见于元初周密《武林旧事》张揭之注中。[1]

其二，清厉鹗《南宋院画录》引明陈继儒《宝颜堂笔记》云：“武林地有号园前者，宋画院故址。”此“园前”之“园”又有两种解读：一是“武林园”，《乾道临安志》卷二云：“武林园，在坝头市（今羊坝头）南”；二是“富景园”，如王伯敏《南宋画院故址考》说：

“关于‘园前’的‘园’，《武林旧事》卷四谓此即‘富景园’，……据上所述，南宋画院址，当在望江门内，与五柳巷、板儿巷相去不远。具体说来，就在今之建国南路之西，东河之东岸，三味庵巷与柴弄之南，斗富二桥之北。”[2]

王伯敏此说影响犹大。之后，陈野《南宋院画史》又对这种看法进行了检讨，认为：“并不可以直接地将此‘园前’就视作是‘富景园’。此‘园前’之‘园’，可以理解作‘富景园’，而‘园前’一词，揣摩语意，则当以理解为泛指新门一带原‘富景园’前之地为宜。”陈野又评论“园前”即“富景园”的观点说：“虽然尚不确切，但大致方向还是明确的，基本可以成立。”[3]

进而，陈野也表达了对上引陈继儒、厉鹗等说法的意见：“钟毓龙《说杭州》中也提到：‘南宋时画院在此，名园前街。’厉鹗的记载或称见载于《宝颜堂笔记》，或称见载于《妮古录》，其说先已自有不同。但这还不是问题的关键。问题的关键在于，不论是陈继儒还是钟毓龙，他们全都没有进一步提供其说所依凭的根据，所以我们今天是不能以确论视之的，也不能以此为依据来考论南宋画院在今天的位置。”[4]

二、南宋画院地址：自“御前”至“画史十三科”

本书认为南宋（尤其是南宋前期）画院院址为“御前”。

南宋李心传（1166—1243）《建炎以来系年要录》卷一八四云：

“先是御前置甲库，凡乘舆所须图画、什物，有司不能供者，悉取于甲库，故百工技艺精巧者，皆聚于其间，日费亡虑数百千……明日（绍兴三十年）罢甲库诸局。”[5]

李心传《建炎以来朝野杂记》云：

“御前甲库者，绍兴中置。凡乘舆所须图画、什物，有司不能供者，悉于甲库取之，故百工技艺之巧者，皆聚于其间，日费亡虑数百千。”[6]

南宋王应麟《玉海》云：

“御前甲库者，绍兴中置，百工技艺萃焉，二十九年冬罢之。”[7]

宋杞1362年跋李唐《采薇图》云：

1 据王伯敏先生记述，这则资料仅见于张宗祥手抄《武林旧事》张揭之注本，不见他书记载，本着“无征不信”、“孤证不立”的考证学原则，宜存疑。

2 关于南宋画院故址的考证，详见王伯敏《南宋画院故址考》（载《王伯敏美术论文选》，杭州：中国美术学院出版社，1993年，第272页）；另可见王伯敏《名家辈出　引导潮流——南宋画院》一文（载周峰主编《南宋京城杭州》，杭州：浙江人民出版社，1997年，第219页）。

3 陈野：《南宋绘画史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第56页。凡本文用《南宋绘画史》皆据此本，以下不赘录。

4 陈野：《南宋绘画史》，第56页。

5 宋·李心传：《建炎以来系年要录》第184卷，北京：中华书局，1985年，第3072页；《宋史·张焘列传》、《续资治通鉴长编》等所载略同。

6 宋·李心传：《建炎以来朝野杂记》甲集第17卷“御前甲库”条，北京：中华书局，2000年，第385页。

7 宋·王应麟：《玉海》第183卷《御前甲库》，南京：江苏古籍出版社，1987年。

“宋高宗南渡，创御前甲院，萃天下精艺良工，画师者也预焉，院画之名盖始诸此。”

元夏文彦《图绘宝鉴》卷四云：

“陈椿，杭人，习郭熙山水，乾道间祇应甲库。”[1]

南宋各类“待诏”极多，南宋前期待诏之所其实就是“御前甲库”，“甲库”即“甲院”，别称“待诏院”[2]，日费数十万之巨的“御前甲库（院）”高宗绍兴（1131—1162）中置，在职制上相当于之前（如北宋、南唐、西蜀、唐代等）的翰林院，尤与唐代翰林院一致。“故百工技艺之巧者，皆聚于其间”，“画师者也预焉”，下设诸局，画师所处即当为“图画局”（或“画院”）。“甲库”绍兴二十九年（1160）罢废，后又复置，至少延续到孝宗朝乾道年间（1165—1173），“习郭熙山水”的陈椿孝宗乾道间“祇应甲库”，即待诏于此（按：“祇应”词意不难据郭若虚《图画见闻志》“崔白”条所云“凡直授圣旨，不经有司者，谓之御前祇应，出于异恩也。”推测）。“绍兴内侍唤萧照为‘御前萧照’；孝宗称画师为‘御前画工’；画师徐確为高宗朝‘御前传写’；画师孙沅水为高宗朝‘御前待诏’……”[3]；现存当时宫廷画家作品款署亦不难见出一斑，如梁楷《释迦出山图》轴款署“御前图画梁楷”，1267年张仲《牧羊图》册款署“御前祇应张仲画”；如此等等，均为较确凿的南宋时人资料，亦为元周密《武林旧事》、明聂心汤《万历钱塘县志》等将这批聚于“御前甲院”（或“待诏院”）的“画师”界定为“御前画院”的重要原因，清厉鹗在《南宋院画录》中也说“南宋高宗仿宣和故事置御前画院。”

显然，“御前甲院（库）”、“御前画院”中“御前”就是院（库）址，为皇帝跟前之意，强调了随皇帝移动之流动性。此与唐代翰林院、北宋翰林图画院等具有一致性，就唐代翰林院而言，如《旧唐书》云：“翰林院。天子在大明宫，其院在右银台门内。在兴庆宫，院在金明门内。若在西内，院在显福门。若在东都、华清宫，皆有待诏之所。”[4]《新唐书》云：“而翰林院者，待诏之所也。唐制，乘舆所在，必有文词、经学之士，下至卜、医、伎术之流，皆直于别院，以备宴见；而文书诏令，则中书舍人掌之。”[5]也正因为此，记述五代北宋前期画史的画学文献涉及到翰林院画家时，一般只及官职“翰林待诏”、“待诏”，而不提待诏之所——翰林院，并且提到官职时，常强调其随皇帝而动之移动性，如黄休复《益州名画录》“常重胤”小传所云“随驾写貌待诏”、“驾前翰林待诏”[6]等就是例证。北宋翰林图画院院址雍熙元年（984）置在内中苑东门里，咸平元年（998）移在右掖门外等[7]；南宋“御书院省舍院址擘迁纪录明晰，1146年权寓于‘睿思殿’内，1147年院址迁至‘资善堂’后”[8]；等等，均因方便皇帝而移动。除此以外，也应当注意，南宋“御前甲院”、“御前画院”与唐代“翰林院”、“翰林画待诏”有很大区别，主要是因为受北宋“翰林院”与“翰林图画院”相关制度的影响，南宋“御前画院”各项制度较为齐备，几乎与北宋一致（详下文），而唐代在这些制度方面则阙如。

因而，不能因为院址地理位置不固定或具有流动性，就认为“无省舍院址”，当然，也不能随意指定某个固定院址（如“南山万松岭麓”、“园前”等）。

就“御前画院”所属而言，“御前”二字也凸显了南宋画院画家“天子私人”属性，但

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第57页。

2 宋·释居简《北磵集》卷一《梅屏赋》云：“高宗燕殊宫，尝令待诏院图进。”《文渊阁四库全书》本，第8页。

3 彭慧萍：《“南宋画院”之省舍职制与画史想象》，第20页。

4 《旧唐书》第43卷《职官志三》，中华书局，1975年，第1853—1854页。

5 《新唐书》第46卷《百官志一》，北京：中华书局，1975年，第1183页。

6 宋·黄休复：《益州名画录》卷上“常重胤”小传，第11、12页。

7 《宋会要辑稿》职官36之106，第3124页。

8 彭慧萍：《“南宋画院”之省舍职制与画史想象》，第11页。

由于北宋翰林图画院制度影响，南宋"御前画院"画家对皇帝的依附程度虽强于北宋翰林图画院画家，却弱于宋以前翰林院绘画待诏，强弱程度介乎二者之间。

南宋"御前甲库"创设时间"绍兴中"（具体时间不得而知，有学者将"中"理解为中间，即1146年左右）就是周密等所谓"御前画院"出现的时间，毋庸赘言。

最后，南宋"御前画院"不是一成不变的，可能存在分流的情况。南宋赵升《朝野类要》（1236年成书）卷二"院体"条云：

"唐以来，翰林院诸色皆有，后遂效之，即学官样之谓也。如京师有书艺局、医官局、天文局、御书院之类是也，即今画家称十三科，亦是京师翰林子局，如德寿宫置省智堂，故有李从训之徒。"[1]

南宋吴自牧《梦粱录》卷八"德寿宫"条载，绍兴三十二年（1162）六月高宗以"倦勤"，欲多休养为由，传位给养子赵眘（即孝宗），自称"太上皇"后，"不治国事，别创宫庭御之，遂命工建宫，殿扁'德寿'为名。"

上引文"德寿宫置省智堂，故有李从训之徒"表明高宗朝"御前画院"中至少有一部分画家（即"李从训之徒"）跟随逊位后的高宗到了"德寿宫"，"省智堂"即为这批画家之居所，当然它也就是较为固定的"御前画院"处所了。孝宗淳熙十四年（1187）高宗薨于"德寿宫"后，此宫辗转于后继南宋诸帝、帝后之手，在政治与宫廷生活中仍然发挥着重要作用，作为逊位后高宗"御前画院"之所的"省智堂"极可能继续为后继者服务。

高宗逊位后在"德寿宫省智堂"另立太上皇"御前画院"，那么，继任者孝宗身边是否还有一"御前画院"呢？照上文绍兴二十九年诏罢御前甲库诸局来看，当已罢废，但从画家陈椿"乾道间祇应甲库"来看，当于乾道间又复置。之后罢复的确切情况不得而知，直到赵升《朝野类要》成书前后（即文中所谓"今"），才为新建之"画家十三科"取代。值得一提的是，从绍兴三十年（1160）罢"教坊部"，以"散乐十三部"代之；乾道三年（1167）罢"翰林医官院"，以"御医十三科"代之等情况看，"画家十三科"取代"御前画院"的时间或当差不多同时。

第三节　展玩摹拓不少怠：南宋画院画家来源及业务情况

"宣和画院"于宣和末年（1126）罢废，画院画家各自奔命，所走的路主要有三条：

一是被掳北去金廷。

一是流落民间，如南宋邓椿《画继·徽宗皇帝》有云："乱离后有画院旧史，流落于蜀者二三人，尝谓臣言……"[2]

一是历经千辛万苦，追随南渡朝廷，复职绍兴画院。这部分人画史记载较详，如李唐南行太行山遇强盗萧照等劫持，顾亮"与张浃同流落江左，宫观寺院画壁糊口"[3]等。陈野《南宋绘画史》据《图绘宝鉴》等书统计说，绍兴画院有李唐、刘宗古、马公显、马世荣、杨士贤、李迪、李安忠、苏汉臣、朱锐、李端、张浃、顾亮、李从训、周仪宣、王训成、焦锡、马兴祖计17人是原宣和画院的画家。这些人显然构成了南宋前期画院主力。此外，就是南宋各朝自民间招募而来的画家了。其中有两个值得关注的突出现象：

其一，是南宋画院中绘画世家大量出现，如马氏绘画世家：马兴祖及其子马公显、

1 宋·赵升：《朝野类要》第2卷，《知不足斋丛书》本，第6页。

2 宋·邓椿：《画继》第1卷，第3页。

3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第50页。

马世荣以及后来延续至马逵、马远、马麟等子孙；李氏绘画世家有二：一是李安忠、李公茂；一是李迪、李瑛[1]、李璋；苏氏绘画世家：苏汉臣、苏焯、苏晋卿、苏坚；等等。

其二，南宋画院在杭州，为浙江籍画家进入画院提供了便利条件，又以钱塘（今杭州）籍画家占多数。据陈野《南宋绘画史》考察，这些画家有：李从训、李章、李珏、马和之、林俊民、林椿、刘松年、张茂、李嵩、苏显祖、夏珪、夏森、白良玉、鲁宗贵、陈宗训、俞珙、史显祖、孙必达、顾兴裔、马永忠、陈清波、范安仁、陈珏、陈琳、朱玉、宋汝志、方椿年、丰兴祖、钱光甫、徐道广、谢升、顾师颜、朱怀瑾、王辉、王用之、楼观、李永年、李权等等。

南宋画院除未设"画学"外，在业务上基本上延续了宣和画院格局，主要有创作、鉴定两项，且甚为活跃。创作活动的基本情况可以从三方面看：一是画科齐备，人物、山水、佛像、花鸟、竹石、走兽、骡纲、雪猎、盘车等画科均有，画院画家中各画科皆擅者亦不鲜见。二是画家在画法较为全面之基础上，大多各有专擅，如苏汉臣的"人物臻妙，尤善婴儿"，萧照善画"异松、怪石，沧浪古野"；李安忠"尤工捉勒"；朱锐"尤好写骡纲、雪猎、盘车等图，形容布置，曲尽其妙"；吴炳"写生折枝可夺造化，采绘精致富丽"等。三是南宋初高宗朝时，时势使然，画院画家创作寓意现实、影射时政的历史题材人物画甚为繁荣，为画史罕见。如马和之《小雅鹿鸣之什图》卷（故宫博物院藏），佚名《泥马渡康王图》卷（天津博物馆藏），（传）李唐《晋文公复国图》卷（美国纽约大都会博物馆藏）、《采薇图》卷（故宫博物院藏），佚名《望贤迎驾图》轴（上海博物馆藏），佚名《迎銮图》卷（上海博物馆藏）等寓意抗金北还之作品；（传）萧照《中兴瑞应图》卷（天津艺术博物馆藏）、《中兴祯应图》卷等则是颂扬宋高宗应祯继位之作品。

南宋立国初期，由于宣和画院及内廷所藏名画多已在金兵掳掠、战火中散失湮灭，高宗钟情书画艺术，南宋建立之初，即开始多所访求、收藏、展玩、摹拓。如陆游《渭南集》云："思陵妙悟八法，留神古雅，访求法书名画，不遗余力。清闲之燕，展玩摹拓不少怠"[2]；周密《齐东野语》卷六高宗"当干戈俶扰之际，访求法书名画，不遗余力。清闲之燕，展玩摹拓不少怠。盖睿好之笃，不惮劳费，故四方争以奉上无虚日。后又于榷场购北方遗失之物，故绍兴内府所藏，不减宣、政。"[3]在《南宋馆阁续录》卷三中著录的一千余件历代名画中，多数应该是宋高宗百般收罗而来的。名画收罗既多，辨识、品藻工作必然跟进，而这一工作除了擅长书画的文士（如官至兵部侍郎[从三品]、敷文阁待制[从四品]之米友仁绍继家学，精妙的书画技艺颇得高宗赏识，常侍奉左右，奉敕命从事书画鉴定工作，《画继》卷三"米友仁"条云："被遇光尧，官至工部侍郎、敷文阁直学士，日奉清闲之燕"[4]；元汤垕《古今画鉴·杂论》云："宋高宗每搜访至书画，必命米友仁鉴定题跋。"[5]）参加外，又多需画院画家完成，如元庄肃《画继补遗》"马兴祖"条所云："马兴祖……。高宗驻跸钱唐，每获名踪卷轴，多令辨验。"[6]即其例。

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第12页。一说李瑛为李安忠子。

2 转引自《四库全书提要》子部艺术类书画之属《思陵翰墨志》提要。

3 元·周密：《齐东野语》第6卷《绍兴御府书画式》，《宋元笔记小说大观》本，第5494页。

4 宋·邓椿：《画继》第3卷《轩冕才贤》，第19页。

5 元·汤垕：《古今画鉴》，第709页。

6 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第10页。

第四节　应奉画官：南宋画院画家职任

南宋画院职任有“中使”、“副使”、“待诏”、“祗候”、“学生”五种，前者为日常事务主管，后四者为绘画伎术职任：

一、中使

“中使”一职，又称“中贵”，为北宋翰林图画院主管“勾当翰林图画院”别称，为具使职差遣性质之行政主管，由内侍官（即与皇帝亲近之宦官）充任，编制二人；掌督察图画院公事。

关于南宋画院“中使”资料，李唐《伯夷叔齐采薇图》宋杞跋载之较详：

“宋高宗南渡，创御前甲院，萃天下精艺良工，画师者亦与焉。院画之名，盖始诸此。自时厥后，凡应奉待诏所作，总目为院画，而李唐其首选也。唐，河阳人，在宣靖间已著名。入院后遂乃尽变前人之学而学焉，世谓东都以上作者为高古，良有以夫。余总角时，见乡里七八十老人犹能道古语，谓唐初至杭，无所知者，货楮画以自给，日甚困。有中使识其笔，曰待诏作也。唐因投谒，中使奏闻，而唐之画杭人即贵之。”[1]

此则资料中的“御前甲院”相当于之前的“翰林院”，其中之“画师”相当于北宋翰林图画院画家，其所作为“院画”，其主管即引文中多次出现之“中使”。“宋高宗南渡”后，曾任职于“宣和画院”为“待诏”的李唐“初至杭，无所知者，货楮画以自给，日甚困”，幸而“有中使识其笔，曰待诏作也。（李）唐因投谒，中使奏闻，而（李）唐之画杭人即贵之。”这是说，李唐能复职南宋画院“待诏”与被高宗赏识，在很大程度上应归因于在“宣和画院”时即熟识李唐之“中使”的发现与“奏闻”（告知皇帝）。如此看来，“中使”承担有画院人事主管之责。

南宋叶绍翁《四朝见闻录》载云：

“孤山凉堂，西湖奇绝处也。堂规模壮丽，下植梅百株，以奇游幸。堂成，中有素壁四堵，凡三丈，高宗翌日命圣驾，有中贵人相语曰：‘官家所至，壁乃素耶，宜绘壁。’亟命御前萧照往绘山水。照受命，即乞上方酒四斗，昏出孤山，每鼓即饮一斗，尽一斗则一堵已成画，若此者四。画成，萧亦醉。圣驾至则周行视壁间，为之叹赏，知为照画，赐以金帛。”[2]

从引文里“中贵”“亟命御前萧照”画壁来看，南宋“中贵”有安排画院画家执行某项绘画任务的职责。

马远《华灯侍宴图》自跋诗云：

“朝回中使传宣命，父子同班侍宴荣。酒捧倪觞祈景福，乐闻汉殿动欢声。宝瓶梅蕊千枝绽，玉栅华灯万盏明。人道催诗须待雨，片云阁雨果诗成。”

马远所谓“中使传宣命”明示出“中使”是皇帝与画院画家之中介、桥梁。

二、副使

“副使”为唐宋使职差遣名，所谓使职差遣就是临时派遣某官去办某事，事毕则此

---

1 明·郁逢庆：《续书画题跋记》第1卷，《文渊阁四库全书》本。

2 宋·叶绍翁：《四朝见闻录》丙集《萧照画》，《知不足斋丛书》本。

官罢。这是与唐代中期以前形成的三省六部下的职事官制度背道而驰的，职事官有固定名号、品级与职掌，而使职差遣除皇帝临时交代的任务外，则一概阙如。如《新唐书》志第三十六论使职差遣云：

"又有置使之名，或因事而置，事已则罢，或遂置而不废。其名类繁多，莫能遍举。自中世已后，盗起兵兴，又有军功之官，遂不胜其滥矣。"[1]

此处明确指出使职差遣大量流行于唐代中叶以后（"自中世已后"），临时性（"因事而置，事已则罢"）是其典型特征；同时欧阳修此论也涉及到这种制度之所以兴起与流行主要是因为"盗起兵兴"，亦即使职差遣的出现一般在承平时期相对较少，战乱或改朝换代之际则大量涌现。"安史之乱"以后，唐代由盛转衰，使职差遣制大量流行起来，尤以五代十国、宋初为剧，便是明证，如《宋史·选举志》云："太祖始削外权，命文臣往莅之；由是内外所授官，多非本职，惟以差遣为资历。"[2]南北宋之际，又逢乱世，使职差遣亦应运增多。

北宋前期，翰林院下设平行的医官、天文、图画、书艺四院（局），医官院中即置"医官使"、"副使"；北宋"教坊所"亦有"教坊使"、"副使"之置。

这种制度在绘画史中亦有突出表现，如唐张彦远《历代名画记》卷二云："又有侍御史、集贤直学士史维则充使，博访图书，悬以爵赏，所获不少。"[3]此"博访图书"之"使"即是史维则的临时差遣；又如宫廷画家高道兴的差遣为前蜀"内图画库使"；[4]黄筌在后蜀翰林院中"权院事"、任"如京副使"均为差遣职务（按："如京副使"当系西蜀"内仓廪"主管"如京使"副，考虑到黄筌是著名的宫廷画家，其职责当是主管孟蜀宫廷法书名画的收藏、出纳等，与高道兴为"内廷图画库使"之职责无异）；南唐画家董源先后任"后苑副使"、"北苑使"；《图画见闻志》卷三云："王霭，京师人……太祖受禅放还，授图画院祗候。遂使江表，潜写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真，称旨，改翰林待诏"[5]即临时差遣王霭"使"江表，写宋齐丘、韩熙载、林仁肇真；等等，均为使职差遣。

而据文献记载，南宋画院"副使"仅李迪担任过，如元夏文彦《图绘宝鉴》卷四云：

"李迪，河阳人，宣和莅职画院，授成忠郎，绍兴间复职画院副使，赐金带，历事孝、光朝。"[6]

《画继补遗》云：

"李迪，钱唐人，孝、光、宁画院祗候，画杂画。"[7]

可见，李迪历宣和、绍兴、孝、光、宁五朝，伎术职任为"祗候"，"副使"当为其差遣使职。如果"中使"（或"中贵"）相当于画院行政与人事主管，未必精通业务的话，那么，作为精通业务、伎术职任为"祗候"的李迪所任"画院副使"一职，当为"中使"之副，协助其处理画院日常业务事宜，最可能是负责所藏名画之保管、出纳等。这可以从历代名物制度之沿革方面得到证实，如上述高道兴为"内廷图画库使"、黄筌为"如京副使"、董源为"后苑副使"，均与宫廷名画收藏有关，而《画继》卷一所云："乱离后有画院旧史流落于蜀者二三人，尝谓臣言：某在院时，每旬日蒙恩出御府图轴两匣，命中贵

1 《新唐书》第46卷《百官志一》，中华书局，1975年，第1181—1182页。

2 《宋史》第158卷《选举志四》，中华书局，1985年，第3695页。

3 唐·张彦远：《历代名画记》第2卷《论鉴识收藏购求阅玩》，《画史丛书》本，第27页。

4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第2卷，第27页。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第2卷，第27页。

6 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第50页。

7 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第12页。

押送院以示学人，仍责军令状，以防遗坠渍污。”便是北宋“中贵”有掌管御府名画之责的直接证据。

三、待诏

南宋画院“待诏”极多，据《图绘宝鉴》所记：

高宗朝待诏有李唐、马公显、马世荣、杨士贤、朱锐、李端、张浃、顾亮、李从训、阎仲、吴炳、萧照、周仪、王训成、焦锡、马兴祖、李瑛、刘思义、尹大夫、林俊民等；

孝宗朝待诏有苏焯、林椿、李珏、毛益等；

光宗朝待诏有陆青等；

宁宗朝待诏有梁楷、陈居中、高嗣昌、苏显祖、夏珪、苏坚等；

理宗朝待诏有孙必达、俞珙、毛允升、乔钟馗、乔三教、马永忠、丰兴祖、张仲、顾兴裔、孙觉、陈宗训、范安仁、胡彦龙、鲁宗贵、钱光甫（一作普）、王华、陈可久、陈珏、崔友谅、徐道广、曹正国、李德茂、谢升、顾师颜、史显祖、朱玉、宋碧云、吴俊臣、白用和、方椿年等；

历经数朝的待诏则有苏汉臣、刘松年、李嵩、马远、白良玉、朱怀瑾、王辉等。

四、祗候与学生

与“待诏”相比，“祗候”少得多，据《图绘宝鉴》所记：

高宗朝祗候有贾师古、韩祐等；

孝宗朝祗候有阎次平、阎次于等；

宁宗朝祗候有马麟等；

理宗朝祗候有戚仲等；

度宗朝祗候有楼观、李永年、李权等；

王辉则是历任理、度两朝的祗候；

朝代不详的祗候有朱绍宗等。[1]

比之待诏、祗候，“学生”则更少，仅见孝宗淳熙（1174—1189）画院“学生”刘松年一人。

第五节　晋位：南宋画院画家迁转

南宋画院副使、待诏、祗候、学生各伎术职任之间的层级、迁转与任职时间等虽均难见明确记载，但也有迹可寻，下文以“南宋四家”（即李唐、刘松年、马远、夏珪）稍作展开。

一、李唐

李唐，徽宗朝参加“画学”考试，成绩优秀，补入画院，后升为“待诏”，南渡后高宗朝复职画院“待诏”，授成忠郎，赐金带。具体情况论证如下：

1 本节待诏、祗候人名及所属朝代参照陈野《南宋绘画史》，第64—67页。

明唐志契《绘事微言》云：

"马醉狂述唐世说云：政和中，徽宗立画博士院，每召名公，必摘唐诗句试之。尝以'竹锁桥边卖酒家'为题，众皆向酒家上著工夫，惟李唐但于桥头竹外挂一酒帘。上喜其得'锁'字意。"[1]

《图绘宝鉴》云：

"李唐，字晞古，河阳三城人，徽宗朝曾补入画院。建炎间太尉邵宏渊荐之，奉旨授成忠郎，画院待诏，赐金带，时年近八十。"[2]

可知，李唐最初是通过"画学"考试"补入"宣和画院的，开始时职任应较低，很可能是学生、祗候或艺学。上文所引李唐《伯夷叔齐采薇图》宋杞跋载云："有中使识其笔，曰待诏作也。"即是说，李唐在"宣和画院"时已升任"待诏"了。南渡后为"画院待诏"属"复职"性质。

那么，李唐是何时参加"画学"考试而进入"宣和画院"，又是何时升任"待诏"的呢？由于资料缺乏，只能大致作出以下推测。按北宋定制，从"学生"进位到"待诏"至少需要十五年以上，而从大观四年（1110）"画学"并入画院到北宋覆亡（1127）画院解体共计十八年，因而，李唐进入宣和画院时间当在大观四年之后，升任"待诏"则应在北宋覆亡之前数年内。又据《伯夷叔齐采薇图》宋杞跋所云："（李唐）在宣靖间已著名。"似表明李唐升任画院最高职任"待诏"应在"宣靖间"，"宣"即"宣和"（1119—1126），"靖"即"靖康"（1127）简称，"宣靖间"应指宣和末至靖康年间（1126—1127）。又《画继》卷七云："侯宗古，本画院人，宣和末罢诸艺局，退居于洛。"[3]宣和末（1126）画院既已罢废，则李唐获"待诏"职任应在宣和末以前。由此上推十五年，可见李唐补入宣和画院的时间最早当在政和元年（1111）。

再据南渡后李唐"奉旨授成忠郎，画院待诏，赐金带"在"建炎间（1127—1130）"、"时年近八十"等信息，可知李唐徽宗朝"补入画院"时应当是六十岁以后了。

此外，值得注意的有两点：

一是李唐复职绍兴画院"待诏"的程序，先是"中使"发现、"奏闻"，后经"太尉邵宏渊荐之"，才正式进入绍兴画院的。这种荐举制在当时并非孤例，如《图绘宝鉴》卷四云："胡彦龙，……绍定间苗安抚荐入朝，为画院待诏"[4]；"崔友谅……，淳祐年马光祖荐补画院待诏"[5]等。

二是就李唐入绍兴画院的伎术职任是"待诏"（即复职）而不是由"学生"、"祗候"等重新做起来看，绍兴画院相关制度是沿袭宣和画院的，而不是另立一套。

二、刘松年

刘松年，为孝宗淳熙（1174—1189）画院"学生"，后为画院"祗候"，光宗绍熙（1190—1194）"待诏"，宁宗朝（1195—1224）赐金带。其伎术职任"学生"与"待诏"间隔当在十五年以上，与书院"学生"经"祗候"、"艺学"至"待诏"须十五年的规定大致相符。以下资料可证：

《画继补遗》卷下云：

1 明·唐志契：《绘事微言》卷下，卢辅圣主编《中国书画全书》本，第96页。

2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。

3 宋·邓椿：《画继》第7卷，第55页。

4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第53页。

5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第54页。

“刘松年，钱唐人，家暗门，时人呼为暗门刘。画院祇候，工画道释、人物、山水，颇恬洁，与张训礼相上下，但平坡远岸，不及之尔。”[1]

《图绘宝鉴》云：

“刘松年，钱唐人，居清波门，俗呼为暗门刘，淳熙（1174—1189）画院学生，绍熙年（1190—1194）待诏。师张敦礼，工画人物、山水，神气精妙，名过于师。宁宗朝（1195—1224）进《耕织图》称旨，赐金带。院人中绝品也。”[2]

三、马远

马远，曾为画院“祇候”，光（1190—1194）、宁（1195—1224）宗朝为“待诏”，理宗朝（1225—1264）续为“待诏”。如《画继补遗》卷下云：

“马远即马兴祖之后，充图画院祇候。”[3]

《图绘宝鉴》云：

“马远，兴祖孙，世荣子。画山水人物花禽，种种臻妙，院人中独步也。光、宁朝画院待诏。”[4]

周密《齐东野语》云：

“理宗朝，有待诏马远画《三教图》。”[5]

四、夏珪

夏珪曾任画院“祇候”、“待诏”。关于夏珪伎术官职名、任职时间由于资料缺乏与记载疏误，需要稍作讨论。《画继补遗》云：

“夏珪，钱唐人。理宗朝画院祇候。”[6]

《图绘宝鉴》云：

“夏珪，字禹玉，钱唐人。宁宗朝待诏，赐金带。”[7]

《画继补遗》称夏珪职任为“理宗朝（1225—1264）画院祇候”，《图绘宝鉴》则称夏珪为“宁宗朝（1195—1224）待诏”，这就出现了问题。关乎此，陈野《南宋绘画史》分析说：

“按照北宋翰林图画院的机构设置，祇候与待诏是两个层阶的职衔，由祇候升至艺学，继由艺学方能升至待诏。南宋高、孝、光、宁诸朝画院承北宋画院之制，画史有记的画师，大都为待诏一级，基本上是清楚的。而《画继补遗》、《图绘宝鉴》两书所记夏圭的职衔，却与常例不同：宋宁宗朝在前，已为待诏；宋理宗朝在后，却成祇候。这样的不同，必非依北宋旧制在升迁时间上的差异所致。可能的情况有二：或是其中必有一误，或是因宋理宗时画院建制上升迁之法的变动所致。《图绘宝鉴》记方椿年‘理宗绍定年待诏、景定年升祇候’，与此同为由待诏而至祇候的记载。对此，如若只是简单地认定其为记载有误而加否

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第13页。
2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。
3 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第13页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。
5 元·周密：《齐东野语》第12卷“《三教图赞》”条，《宋元笔记小说大观》（六）本，第5579—5580页。
6 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第16页。
7 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

定，并不可取。今因史料缺失，不可详悉，姑且存此以备后人稽考。”[1]

虽不能遽言陈野之论完全没有道理，但有武断之嫌：

其一，“其中必有一误”（第一种情况）稍显武断，应该分别而论。庄肃说夏珪为“画院祇候”未必误，因为北宋、南宋画院确实有不少“祇候”，且很多“祇候”后来升任“待诏”，上述刘松年、马远即显例；同理，夏文彦说夏珪为“待诏”也未必误，最有可能误的是夏珪任“祇候”、“待诏”之时间先后。

其二，“宋理宗时画院建制上升迁之法的变动”（第二种情况）也稍显武断。关乎此，陈野的举证“《图绘宝鉴》记方椿年‘理宗绍定年待诏、景定年升祇候’”虽有证明力，但并不强。因为如果找不到明确令式规定，这便是一个孤证，有违“孤证不立”之论证规范，而这一孤证本身又有违北宋以来“祇候”低于“待诏”的旧制与常理，因而，最可能是《图绘宝鉴》记方椿年职任有误。

本文认为很有可能是夏文彦将夏珪任“待诏”的时间弄错了，虽不能排除庄肃出错的可能性。因为夏文彦《图绘宝鉴》成书之苟且，早有定论，尤其表现在画家时代错乱上。如高士奇《江村销夏录》云：“《图绘宝鉴》前后错乱，遗失殊多”；《四库全书总目提要》云：“（《图绘宝鉴》）每代所列，不以先后为次，每每倒置，体例亦未尽善”；余绍宋《书画书录解题》云：“（《图绘宝鉴》）最疏失者，即仅分朝代，而不按画人时代，重其编次。盖先就一书所载，依次抄录，然后更及他书。其原书体例如何，绝不顾虑。……所录之书愈多，则其间分类愈复，分类愈复，则时代错杂愈甚。……纷杂其间，无复伦次。此但求省事，苟且成书之弊也”[2]；等等，这些论述均表明，夏文彦纂录《图绘宝鉴》时，疏于画家时代考察，把夏珪任“祇候”、“待诏”的时间弄反当在情理之中。

第六节　请受与添给：南宋画院画家待遇

南宋画院画家待遇可分补官（出职）、差遣、赐金带与俸禄四项。补官均为阶官，又称寄禄官，不但是发放俸禄的依据（阶官品秩越高所得俸禄就越高），而且是荣誉；差遣虽具临时性，但在有效时间内却相当于职事官，掌握实权；赐金带则只是荣誉。今综合宋元画史将南宋画院画家待遇表解如下（表3）：

表3　宋元画史所载南宋画院画家待遇表（俸禄详于下文）

画　家	朝　代	伎术官职任	阶官名	阶官品秩	获阶官方式	差　遣	赐金带
李从训	徽宗、高宗朝	待诏	承直郎	从八品	补		赐金带
阎　仲	徽宗、高宗朝	待诏	承直郎	从八品	补		赐金带
马公显	高宗朝	待诏	承务郎	从九品	授		赐金带
马世荣	高宗朝	待诏	承务郎	从九品	授		赐金带
阎次于	孝宗朝	祇候	承务郎	从九品	补		赐金带
李　唐	徽宗、高宗朝	待诏	成忠郎（武阶）	正九品	授		赐金带

1 陈野：《南宋绘画史》，第191—192页。

2 此段引文转引自于安澜《画史丛书》本《图绘宝鉴》书评，第1、2、5页。

续表

画　家	朝　代	伎术官职任	阶官名	阶官品秩	获阶官方式	差　遣	赐金带
李　迪	徽宗、高宗朝		成忠郎（武阶）	正九品	授	画院副使	赐金带
李安忠	徽宗、高宗朝	待诏	成忠郎（武阶）	正九品	补		赐金带
苏汉臣	宣和、绍兴画院	待诏	承信郎（武阶）	从九品	孝宗隆兴初补		
朱　锐	徽宗、高宗朝	待诏	迪功郎	从九品	授		赐金带
萧　照	高宗朝	待诏	迪功郎	从九品	补		赐金带
阎次平	孝宗朝	祗候	将仕郎		授		赐金带

宋代俸禄主要有请受、添给两块。请受为本俸，含料钱、衣粮。添给有添支（增给）、职钱、贴职钱、折食钱、茶汤钱、雪寒钱、元随慊人衣粮与餐钱、厨食钱、薪、菜、盐、碳、纸、马料、驿券、茶酒、厨料、公使钱等。

南宋画院画家们的俸禄可以根据所获阶官（承务郎、承直郎、迪功郎等）管窥之：

承直郎，为选人阶官名，属选人十阶（新阶）之第一阶，从八品。俸禄：料钱25贯、茶汤钱10贯，衣粮厨料米6斗，面1石5斗，藁40束，柴20束，马1匹，冬绢6匹，冬绵10两。支给方式：料钱一半现钱、一半折支。每贯折现钱700文。厘务日给，漫替日停支。

承务郎，为文臣京朝官寄禄官三十阶中末阶，从九品。俸禄：料钱7贯。支给方式：料钱一分现钱、二分折支；每贯折钱，在京600文，在外400文。到任添给驿料。

成忠郎，为武臣寄禄官，正九品。俸禄：料钱5贯、带职钱7贯；衣粮春、冬卷各4匹，棉15两。

承信郎，为武臣寄禄官，从九品。俸禄：料钱4贯；衣粮春、冬绢各3匹，衣钱2贯。

迪功郎，为选人阶官名，属选人十阶（新阶）之第七阶，从九品。俸禄：料钱12贯、茶汤钱10贯，衣粮：米、面各1石5斗。支给方式：同承直郎。[1]

将仕郎，为选人阶官名，属选人十阶（新阶）之第十阶，以奏补未出身官人。

第七节　思陵题跋：宋高宗御题画院画家作品

赵构（1107—1187），字德基。徽宗第九子，钦宗弟。北宋覆亡后，逃至南京，建炎元年（1127）六月十二日即帝位，建立南宋政权。随后拒绝主战派抗金主张，南逃至临安（今浙江杭州）定都。统治期间，虽迫于形势以岳飞、韩世忠等为将抗金，但重用投降派秦桧。后以割地、纳贡、称臣等屈辱条件向金人乞降求和，收韩世忠等三大将兵权，杀害岳飞。由于不积极抗金遭臣民反对，绍兴三十二年（1162）被迫让位于孝宗，自称太上皇。淳熙十四年（1187）十月，病死于临安宫中之德寿殿，庙号高宗。

高宗一如徽宗，虽在政治上十分无能，却精书画艺术，如《画继补遗》卷上云："（高宗）于万机之暇，时作小笔山水，专写烟岚昏雨难状之景，非群庶所可企及也"[2]；《图绘宝鉴》卷四云："高宗书画皆妙，作人物、山水、竹石自有天成之趣"[3]。

1 见《宋代官制辞典》附表37"南宋俸禄总表"，第724、726页。

2 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第1页。

3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第45页。

高宗与绍兴画院画家关系密切，对其中的李唐更青眼有加，李唐《伯夷叔齐采薇图》宋杞跋云："宋高宗南渡，创御前甲院，萃天下精艺良工，画师者亦与焉。院画之名，盖始诸此。自时厥后，凡应奉待诏所作，总目为院画，而李唐其首选也"；《画继》卷六则云："光尧（高宗）极喜其（李唐）山水。"[1]高宗经常御题李唐画作，如《画继补遗》卷下云："予家旧有（李）唐画《胡笳十八拍》，宋高宗亲书刘商辞，每拍留空绢，俾（李）唐图画"[2]；现存李唐《晋文公复国图》，亦为宋高宗题字。高宗所题李唐画远不止这些，如《图绘宝鉴》载云：

"李唐……善画山水人物，笔意不凡，尤工画牛。高宗雅爱之，尝题《长夏江寺卷》上云：'李唐可比唐李思训'。"[3]

明张丑《清河书画舫》载云：

"李唐……所制《长夏江寺图卷》古雅雄伟，今在吴郡朱氏。前有高宗御题，后有开封赵与懃印，真笔妙品上上。"[4]

明陈继儒《妮古录》载云：

"宋高宗题李唐画：'月团初碾瀹花甆，啜罢呼儿课楚词。风定小轩无落叶，春蚕相对吐秋丝。'"[5]

清厉鹗《南宋院画录》辑录高宗御题李唐画有：

"李唐：《山阴图》，宋高宗跋；《王子猷雪夜访戴图》、《寒江渔舫图》，宋高宗跋；……《雪坞幽居图》，宋高宗题。（《南阳名画表》）

张昱题李唐《香山九老图》，有宋高宗御题二律诗。（《张光弼诗集》）

刘因题宋高宗题李唐《秋江图》诗。（《静修集》）

李唐画、宋高宗题。（《珊瑚网》）

李唐《袁安卧雪图》，宋高宗跋。（《南阳名画表》）"[6]

如此等等，固然与李唐画艺高明并为高宗知遇有关，但更深层之原因盖在于宣和画院。宋代君臣向来唯"祖宗旧制"是从，据历代文献记载与当代学者（如徐邦达等）研究，传为宋徽宗的很多作品并非"御笔"，而是"御题"宣和画院画家作品，徽宗朝形成的这一画院传统，为嗜好书画之高宗沿袭，当在情理之中。

李唐去世后，高宗与李唐门人萧照的关系也非同一般，亦题萧照画，如《画继补遗》卷下"萧照"条云："予家旧有照画扇头，高宗题十四字云：'白云断处斜阳转，几面遥山献翠屏。'"[7]此外，高宗常题画者，尚有僧梵隆、杨士贤等，如《画继补遗》卷上："僧梵隆……，高宗极喜其画，每见辄题品"[8]；该书卷下"杨士贤"条云："予家旧有士贤画一《雪景》横卷，高宗题作'溪风飘雪'，可见圣人酷嗜好。"[9]

1 宋·邓椿：《画继》第6卷，第50页。
2 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第8页。
3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。
4 明·张丑：《清河书画舫》第10卷上。
5 明·陈继儒：《妮古录》第3卷，据王云五主编《丛书集成初编》本，上海：商务印书馆，1936年，第34页。凡本书用《丛书集成初编》本，皆据此本，以下不赘录。
6 清·厉鹗：《南宋院画录》第2卷，《画史丛书》（第四册）本，第7—25页。
7 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第8—9页。
8 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第2—3页。
9 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第11页。

小结

南宋“画院”复置之各项制度虽难以找到集中、明确的文献记载，但就复置时间（绍兴中）、地点（御前、画史十三科）、伎术官职任（如副使、待诏、祗候、学生等）、迁转（如祗候迁待诏等）、授官（几乎全是阶官）、待遇（如俸禄、赐金带等）、高宗御题（如御题李唐画）等各项情况而言，如把找到的零散信息纳入整个宋代文化、历史与画史大语境中进行一番考察，也是有据可查的，并非全然“无迹可寻的空白履历”。南宋画院之各项制度与功能既是北宋画院合乎时宜的沿革与衍化，又自具特色。如果说北宋“画院”是不折不扣的国家机关，高度制度化、国家化，那么，南宋“画院”则表现为逐步去制度化、国家化，或宫廷化，画院画家由国家机关伎术人员逐渐向宫廷画家或“天子私人”过渡。这种变化显示出南宋画院画家与北宋相比，在拥有更多人身与创作自由，绘画面貌更多样化的同时，由于受强调人文修养之“宫廷画”影响更深，而更具思想性与诗意，即大踏步地向“画者，文之极也”方向迈进。

第三章
自骨气富贵至颇有生意：两宋画院花鸟画

“画院画”是两宋卷轴画之重点，其画科、题材与画风衍化是当时卷轴画演变之主轴与晴雨表。花鸟、山水、人物三科相比较而言，两宋画院各有重点，北宋画院以花鸟为著，人物次之，山水最弱；南宋则恰好反过来，以山水画最为突出，人物次之，花鸟最弱。是以，本书先叙述北宋画院花鸟画。

第一节　正名：何谓“院画”、“院体”、“宣和体”

在展开本部分论述之前，需要先界定“院画”、“院体”、“宣和体”等概念。

什么是“院画”？“院画”即盛唐有以绘画才能服务于皇帝身边（或宫廷）的“翰林待诏”以来，历代宫廷或画院画家奉诏（敕）而作之画（已详于上文）。

什么是“院体”？“院体”即“院体画”，又称“学官样”、“院气”，指风格样式而言，南宋赵升《朝野类要》卷二云：“院体，唐以来翰林院诸色皆有，后遂效之，即学官样之谓也。”即是说，“院体”是自盛唐以来流行于历代宫廷（或画院）的代表性绘画样式或风格，两宋尤以“黄家富贵”（又称“黄体”）、“宣和体”、“马一角，夏半边”等为代表，如《图画见闻志》卷四“李吉”条云：“工画花竹翎毛，学黄氏为有功，后来院体未有继者。”[1]这是说“黄家富贵”画风为“院体”；《宣和画谱》“吴元瑜”条云：“善画，师崔白。能变世俗之气，所谓院体者。而素为院体之人，亦因元瑜革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆。”[2]此“院体”仍是说的“黄家富贵”。

就“院画”与“院体”的关系而言，有两点需要注意：

其一，“院画”不一定都是“院体”。如郭熙虽为神宗朝画院艺学、待诏，但他师学李成水墨山水而作之画便不应归入“院体”；清吴升《大观录》云：“林椿《花竹草虫图》轴……花细勾染，竹夹叶绿嵌，草虫描摹生动，具有天趣，气韵奕奕古润，绝无院体”、“李迪《文杏水凫》立轴……花蕊翎毛设色细勾染，取资五代，扫除院气。”林椿、李迪均为画院画家，作品虽应归入“院画”，但其中有些作品却“绝无院体”、“扫除院气”。

其二，作“院体”者不一定都是宫廷（或画院）画家。令狐彪所说“由于‘院体画’的发展与影

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第60页。

2 《宣和画谱》第19卷，第237页。

响，许多院外的民间画工、专业画家，乃至文人士大夫也学‘院体’。如司马光、赵令穰兄弟、赵伯驹兄弟等并不是院人，而绘画作品却‘类院体’。《画继》中记载说，朝请大夫王会，‘工花竹翎毛，颇拘院体’。又说文人士大夫贾公杰学画院画家马贲的院体而‘标格过之’。《图绘宝鉴》也记载说，非画院画家罗仲通画墨竹，‘所作殊精致，但类院体’。”[1]无疑是有道理的。

一般而言，作“院画”、“院体”者主要是画院画家与宫廷画家，以下先论述画院画家及其画作。

自盛唐以来，画院画家所作“院体”并不是一成不变的，有宋三百年“院体”更是层出不穷：宋初一百余年流行的“黄家富贵”，在英宗治平末与神宗熙宁初年向“野逸”方向发生了巨大变化，后在徽宗与“画学”的刺激下，变化出“宣和体”，南渡后则以“一角半边”、“挥扫躁硬”为特色的李、刘、马、夏的院体山水画为代表。今以时间为次述之于下：

第二节　黄家富贵：北宋画院花鸟画名家

宋初（960）至英宗治平（1064—1067）末年共108年间，画院有待诏黄居寀、王霭、高益、王凝、高怀节、蔡润、卑显、荀信、高克明、任从一、裴文睍，艺学赵元长、夏侯延祐、董羽、刘文通，祗候厉昭庆、高怀宝、李雄、高元亨、燕文贵、陈用志、梁忠信、屈鼎、支选，学生赵光辅，祗候迁待诏者则有高文进、牟谷、吕拙、王道真、勾龙爽。其中最为著名的花鸟画家是画风承自家传的黄居寀。

黄居寀，字伯鸾，黄筌[2]第三子。筌以画得名，居寀遂能世家学，作花竹翎毛，默契天真，冥周物理。“画艺敏瞻，不让于父”[3]、“状太湖石尤过乃父”[4]、“写怪石山景，往往过其父远甚。”[5]始事孟蜀为翰林待诏，与父筌俱蒙恩遇。乾德乙丑岁（965），随蜀主至汴京。宋太祖赵匡胤旧知其名，寻赐真命；太宗赵匡义尤加眷遇，供进图画，恩宠优异，仍委之搜访名踪，铨定品目。

居寀花鸟画今存《山鹧棘雀图》轴，奇石、山鹧、麻雀、荆枝、竹、溪涧、湍泉等景物满布画面，甚少留白。群鸟飞鸣憩啄棘间枝头，姿态各异。山鹧立于石上俯身饮水，情态自然而真实。构图紧凑而富变化，疏密动静得体，禽鸟画法比较接近黄筌《写生珍禽图》卷。笔法随物象而变化，坡石用皴擦，竹子、蒲草用双钩，棘条则直接以墨笔画出，赋色淳厚无华，线描工细稳健，略带稚拙感与装饰意味，画风古朴雅致。反映出作者精审的观察能力与很强的写生能力。此画初无名款，曾经宣和御府珍藏，徽宗题“黄居寀山鹧棘雀图”八字，《宣和画谱》著录，画幅上钤有：“双螭”、“宣和”、“政和”、“睿思东阁”等徽宗鉴藏印，前三印与徽宗题签“黄居寀山鹧棘雀”组合，为“宣和装”遗制。此外，尚有“缉熙殿宝”（宋理宗）、“司印”（半印，明太祖）、清宫印玺等，可见曾经明初内府、清内府收藏，《石渠宝笈》初编著录。为流传有绪、可以征信的唯一一件黄居

---

1 令狐彪：《宋代画院研究》之《“院体画”与“宣和体”》，北京：人民美术出版社，2011年，第48页。凡本书用《宋代画院研究》皆据此本，以下不赘录。

2 黄筌详见《宫廷画》部分。

3 宋·黄休复：《益州名画录》卷中“妙格下品十一人”，第21页。

4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第56页。

5 《宣和画谱》第17卷《花鸟三》，第196页。



黄居寀《山鹧棘雀图》，绢本设色，纵97厘米、横53.6厘米，台北故宫博物院藏

寀作品。不仅可以通过它认知黄居寀和北宋前期画院花鸟画创作面貌，并可将它与黄筌《写生珍禽图》结合起来推测西蜀宫廷花鸟画特征。

黄筌、黄居寀花鸟画法、画风直承唐代宫廷而有更新，被当时称为"黄家富贵"，主导着宋初画院一百余年的花鸟画风，影响极大。那么，究竟何为"黄家富贵"画风呢？郭若虚《图画见闻志》论"黄家富贵"云：

"谚云：'黄家富贵，徐熙野逸。'不唯各言其志，盖亦耳目所习，得之于心，而应之于手也。何以明其然？黄筌与其子居寀，始并事蜀为待诏，筌后累迁如京副使，既归朝，筌领真命为宫赞（或曰：筌到阙未久物故，今之遗迹，多是在蜀中日作，故往往有广政年号，宫赞之命，亦恐传之误也）。居寀复以待诏录之，皆给事禁中，多写禁籞所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世《桃花鹰鹘》、《纯白雉兔》、《金盆鹁鸽》、《孔雀》、《龟鹤》之类是也。又翎毛骨气尚丰满，而天水分色。"

"大抵江南之艺，骨气多不及蜀人，而萧洒过之也。"[1]

简言之，"黄家富贵"画风可分四个方面看：作者均为"给事禁中"的"待诏"等；所画对象"多为禁御所有珍禽瑞鸟、奇花怪石"；画法"翎毛骨气尚丰满，而天水分色"；格调崇尚"骨气"。

"黄家富贵"院体花鸟画风在北宋的最后一位大家是赵昌（因不在画院，详于本书"社会民间画"部分）。

宋神宗赵顼，为宋朝第六位皇帝。治平四年至元丰八年（1067—1085）在位，当政十八年，年号熙宁（1068—1077）、元丰（1077—1085），元丰八年（1085）崩。神宗朝画院有学生侯封；祗候葛守昌；艺学徐易、徐白、李吉、郭熙、崔白；待诏王可训、侯文庆、钟文秀、董祥等；自艺学升为待诏者则有郭熙等。花鸟画以崔白成就与影响最大。《宣和画谱》卷十七《花鸟二》"黄居寀"条云：

"筌、居寀画法，自祖宗以来，图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取，自崔白、崔慤、吴元瑜既出，其格遂大变。"[2]

该书卷十八《花鸟四》"崔白"条云：

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷，第13页。

2 《宣和画谱》第17卷，第196页。




崔白《寒雀图》，绢本设色，纵 23.5 厘米、横 101.4 厘米，故宫博物院藏

“祖宗以来，图画院之较艺者，必以黄筌父子笔法为程序，自白及吴元瑜出，其格遂变。”[1]

同卷“崔悫”条云：

“至如翰林图画院中较艺优劣，必以黄筌父子之笔法为程序，自悫及其兄白之出，而画格乃变。”[2]

该书卷十九“吴元瑜”条云：

“师崔白，能变世俗之气所谓院体者，而素为院体之人，亦因元瑜革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆。”[3]

查崔白、崔悫、吴元瑜为活跃于神宗朝之画家，崔白为画院艺学，崔悫、吴元瑜未入画院，是宫廷画家，他们于院内、院外共同引发了神宗朝熙宁初年画院花鸟画法变革，革新了自宋初一百余年来占统治地位的，以黄居寀为主要代表画家的“黄家富贵”画风，向“野逸”方向变化，而这一变化之起因端在活跃于英宗治平（1065—1068）末年的宫廷花鸟画大家易元吉身上[4]。易元吉稍后，首先承接这种“野逸”画风的花鸟画大家即是活跃于神宗熙宁（1068—1077）初年的画院艺学崔白。

崔白，字子西，濠梁（今安徽凤阳东）人。善画花竹羽毛、芰荷凫雁、道释鬼神、山林飞走之类，尤长于写生，极工于鹅。所画无不精绝，落笔运思即成，不假于绳尺，曲直方圆，皆中法度。熙宁初（1068）被遇神宗，乃命白与艾宣、丁贶、葛守昌共画垂拱御扆《夹竹海棠鹤图》，独白为诸人之冠，遂补为图画院艺学。白性疏逸，力辞以去。恩许非御前有旨，毋与其事，乃勉就焉。“盖白恃才，故不能无利钝，其妙处亦不减于古人。”尝作《谢安登东山》、《子猷访戴》二图，为世所传。

1 《宣和画谱》第18卷，第226页。
2 《宣和画谱》第18卷，第231页。
3 《宣和画谱》第19卷，第237页。
4 有关易元吉的相关情况，请参见本书《宫廷画》部分。

“非其好古博雅，而得古人之所以思致于笔端，未必有也。”[1]崔白传世画作有《寒雀图》卷、《双喜图》轴等。

《寒雀图》卷，图卷描绘隆冬黄昏，一群麻雀于古木上栖息入寐情景。构图巧妙，把九只麻雀分为三组：左边三只已然憩息，处于静态；右边两只，初来乍到，尚未歇稳，处于动态；中间四只，则由动至静，呼应左右两组，使全画气脉连贯，浑然一体。物象安排疏密有致，在姿态的向背、俯仰、正侧、伸缩、飞栖、宿鸣安排中，将麻雀表现得活灵活现，伶俐可爱，趣味盎然。树干用笔落墨轻重适宜，烘、染、勾、皴融合自然。物象设色清淡（虽画上所赋赭色多已褪落，却神采依然）。全幅格调工致优雅，充溢着疏落野逸、苍寒静穆之趣，画法有徐熙遗味。画卷右下款署“崔白”二字，钤“皇姊图书”、“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等印玺多方，卷后有明文彭题跋，有清高宗弘历题诗一首：“寒雀争寒枝，如柳月初妬；设有鹊来跂，舍仇无救护。”《石渠宝笈》续编著录。



崔白《双喜图》，亦名《禽兔图》，绢本设色，纵193.7厘米、横103.4厘米，台北故宫博物院藏

《双喜图》轴，图轴描绘深秋野外，野兔、禽鸟、枯树、黄叶、败草、竹枝、土坡于劲利秋风中瑟缩颤抖情景。两只绶带，一凌空振翅，一踞树扑翅俯身，均朝向画面左下方鸣叫。画轴左下土坡上，一只野兔蹲地回顾右上。绶带、野兔顾盼生姿，神情逼真，生机盎然，充满了自然野趣。秋风中绶带振翅鸣噪、野兔循声回顾的令人心动的一瞬间，被作者敏感地捕捉到，准确地描绘了出来，显示了极强的观察能力与高超的艺术表达技巧。树干或勾，或皴，或染，笔法灵活多变；竹叶、茅草用笔劲爽熟练、干净利落；坡石用笔粗阔酣畅，有如行草；作为画面主体的禽兔用笔则工致生动，整幅笔法粗疏率意与精细工致结合，相得益彰，与黄筌《写生珍禽图》、黄居寀《山鹧棘雀图》那种富贵、典雅、精丽而整饬之画法、画风相比，确有明显区别。黄庭坚曾云：“近世崔白笔墨，几到古人不用心处，世人雷同赏之，但恐白未肯耳”；《宣和画谱》云：“必以黄筌父子笔法为程序，自白及吴元瑜出，其格遂变”，此之谓乎。图中树干上署：“嘉祐辛丑年（1061）崔白笔”八字隶书款；钤“缉熙殿宝”、“司印”（半印）、“晋国奎章”、“晋府书画之印”、“敬德堂图书印”、“清和珍玩”、“乾坤清玩”及清内府等鉴藏印。《石渠宝笈》初编著录。

承传、发扬崔白“野逸”花鸟画风，继续推动画院画风变革的宫廷花鸟画大家是崔白之弟崔慤。崔白（画院内）、崔慤（画院外）兄弟虽引领了当时画院画风由“富贵”至

1 《宣和画谱》第18卷《花鸟四》“崔白”条，第226页。

"野逸"之变，但没有最终完成，完成这一壮举，毕其功一役的著名花鸟画家是崔白的弟子吴元瑜（亦为宫廷画家）[1]。

北宋画院花鸟画除上述名家外，尚有不少，惜乎绝大多数已无画作传世，故不具论。

第三节　飞走花竹，颇有生意：南宋画院花鸟画名家

南宋前期"御前画院"中花鸟画家有李迪、李安忠、李从训、林椿、吴炳、李嵩等人，成就皆很大。

关于李迪生平，前贤已多所讨论，比较靠得住与值得辨析的资料主要有以下几条。宋赵希鹄《洞天清禄集·古画辩》云：

"南渡尚有赵千里、萧照、李唐、李迪、李安忠、栗起、吴泽数手，今名画工绝无，写形状略无精神。"[2]

宋末元初周密《武林旧事》云：

"御前画院：马和之、苏汉臣、李安中、陈善、林春、吴炳、夏圭、李迪、马远、马（案，宋刻止此）、萧照（宋廷佐刻本佚）。"

宋末元初庄肃《画继补遗》卷下：

"李迪，钱唐人，孝、光、宁画院祗候，画杂画。然写飞走花竹，颇有生意，其于山水、人物，皆无所取焉。"[3]

元夏文彦《图绘宝鉴》卷四：

"李迪，河阳人，宣和莅职画院，授成忠郎。绍兴间复职画院副使，赐金带。历事孝、光朝。工画花鸟竹石，颇有生意，山水小景不迨。"[4]

以上资料矛盾之处有二：一是籍贯有钱唐（庄肃记）、河阳（夏文彦记）两说；二是生活年代有孝、光、宁三朝（庄肃记）和宣和至孝、光朝（夏文彦记）两说。第二个矛盾比较棘手，《中国美术史·宋代卷（上）》辨析说："赵希鹄《洞天清禄集》'古画辩'则谓：'近世画手绝无，南渡尚有赵千里、萧照、李唐、李迪、李安忠、栗起、吴译数手，今名画工绝无，写形状略无精神。'按赵希鹄为宋朝宗室，生卒不详，活动于孝宗乾道、淳熙年间（1165—1189），《洞天清禄集》约成书于光宗绍熙元年（1190）前后，他将李迪与赵伯驹、萧照、李唐、李安忠等并称为'南渡'画手，应该是可信的。"[5]即赞同李迪是南渡画家。陈野《南宋绘画史》作了进一步反思，认为：

"笔者按：今查四库本《洞天清录》，全书均无此处所引之文。只在《南宋院画录》卷一中见之，原文为：'近世画手绝无，南渡初尚有赵千里、萧照、李唐、李迪、李安忠、栗起、吴泽数手。今名画工绝，惟写形象，惜无精神。都穆《铁网珊瑚》。'都穆，字元敬，吴县人，约明武宗正德中前后在世。其生活年代远离南宋，所记也只泛论之语，似不足为证。笔者认为，若依《画继补遗》之说，则李迪为南宋时人，以出生地定籍贯，自是钱唐人。若依《图

1 崔悫、吴元瑜详于本书"宫廷画"部分。

2 宋·赵希鹄：《洞天清录》（约成书于光宗绍熙元年[1190]前后），《丛书集成初编》本，第28页。按：《文渊阁四库全书》本《洞天清禄》无引文内容。

3 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第12页。

4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，第50页。

5 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第329页。

绘宝鉴》之说，则李迪由北方南渡而来，北方出生，书中记为河阳，籍贯自应为河阳。从时间上看，自宣和最末一年的七年（1125）至光宗最初的绍熙元年（1190），期间有66年之长，以李迪20岁入宣和画院计，已是86岁的年纪。另，据李迪传世作品《鸡雏图》册上的款识，此册作于庆元丁巳，即1197年，则按《图绘宝鉴》之说，李迪已是91岁高龄了。以如此高龄作精细工笔，于情理上似难允当。故此，虽然《画继补遗》的记述也常有讹误，在没有其他史料佐证时，笔者仍从其说。更进一步的详尽考证，则留待以后。”[1]

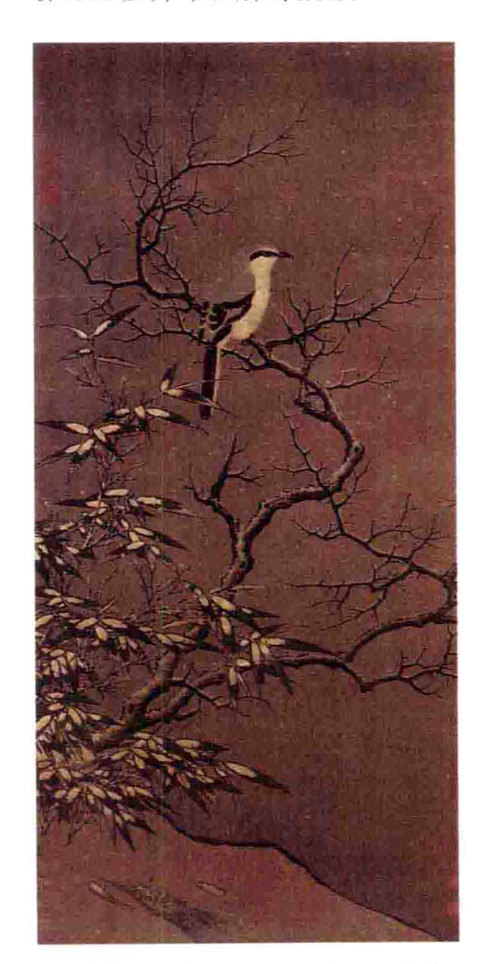
陈野最终虽同意了夏文彦之说，但其中的有些问题值得稍作探讨。一是四库本《洞天清禄》无《中国美术史·宋代卷（上）》所引那段文字不能得出“所记也只泛论之语，似不足为证”的结论，因为《丛书集成初编》本《洞天清禄》有这段文字；二是籍贯矛盾可以这样解释：李迪祖籍是河阳（今河南孟县），南渡后居钱唐。庄肃既不承认李迪是南渡而来的，当然只能记为“钱唐”，夏文彦认为李迪乃南渡而来，是以记为“河阳”；三是对李迪生活时代的疑惑似亦无必要，因为画史上活到九十岁以后的画家大有人在（比如李唐就有可能活到了九十以后），而画家进入宣和画院之时间也可能是十几岁，北宋比以往任何时候都注重蒙童教育，朝廷开设童子科，向地方吸纳十五岁以下能通经作诗赋者[2]，如王希孟即是十八岁以前进入宣和画院作“画学”生徒的；四是工笔、写意与画家是否高龄关系不大，如果经验丰富，“工笔”也可以“写意”心态为之。

综合考察以上资料来看，不妨这样勾勒李迪艺术生平：

李迪（生卒年不详），祖籍河阳，约宣和年间（1119—1125）莅职画院，授成忠郎。南渡后居钱唐（今浙江杭州）。绍兴间（1131—1162）复职画院副使，赐金带。孝、光、宁三朝（1162—1224）画院祇候。工画花鸟、竹石、虎、牛、杂画，颇有生意。其于山水、人



李迪《风雨归牧图》，绢本设色，纵 120.7 厘米、横 102.8 厘米，台北故宫博物院藏



李迪《雪树寒禽图》，绢本设色，纵 128.2 厘米、横 53 厘米，上海博物馆藏

1 陈野：《南宋绘画史》，第253页。

2 《宋史》第156卷《选举二》，中华书局，1985年，第3653页。

物，皆无所取焉。“山水小景不追。”[1]

现存李迪画作有《风雨归牧图》轴三、《雪树寒禽图》轴、《枫鹰窥雉图》轴、《鸡雏待饲图》页、《猎犬图》页、《狸奴蜻蜓图》页、《白芙蓉图》页、《红芙蓉图》页等，为数不少。

《风雨归牧图》轴画夏日疾风骤雨中二牧童骑牛归家情景。截取局部景致作全景式布局。前景湖岸平地上，一前一后逆风疾行着两头水牛，前者大而后者小，前者左向回顾后者。牛背上各有一童，前童骑于牛背上，披蓑衣，戴斗笠，一手执鞭，一手扶笠（以防被风吹走），后童后向蹲于牛背上，披蓑衣，焦急地看着已被吹翻在地的斗笠，画面右边斗笠上方，枝叶扶疏的两株古柳在风雨中摇曳，树干粗壮，树节凸露，枝桠隐现，柔条飞舞。中景湖面开阔，湖岸折落蜿蜒而去，苇草丰茂，丛树疏落。远景水天一色，迷蒙渺远。全幅苇草、树叶、柳条均被风吹得倒向右侧。这是江南乡村夏日常见景象。物象先以流利线条勾轮廓线，后皴染。童子造型用勾勒，近白描；牛先勾勒后渲染；湖岸土石、树干先勾勒，后皴，再微染；柳叶、苇草先以墨色浓淡不同的流利细劲短线皴簇，再烘染；中景疏落丛树叶以阔笔淡墨点簇而成。全幅造型准确，神情表现真切。用笔工细谨严，流利柔畅，富生活气息。画上款署“甲午岁李迪笔”六字，“甲午”为孝宗淳熙元年（1174），应为传世李迪具款作品中较早者。上方有南宋理宗题七绝一首。图中钤明初“典礼纪察司印”半印、明朱桐及清内府鉴藏印，《石渠宝笈》三编著录。

《雪中牧归图》轴（对幅，绢本水墨设色，各纵23.5厘米、横23.5厘米，日本大和文华馆藏）两图皆绘寒冬皑皑白雪中，牧牛人带着猎物归家情景。右边一幅中，古柳下，牛背上的牧牛人一手执杆（杆头挑有猎获的野鸡）、蜷缩着身子以御寒风，画面右下角有“李迪”二字款署；左边一幅，两株古树，虬曲劲挺，树下路上一人牵牛扛杆（杆头挂有猎获之野兔）瑟缩畏寒而行，树间土坡积雪上有“李迪”二字款。两幅画法人与牛动态刻画准确、生动而自然，勾、皴、染兼用，古木、土坡、衰草、天空、积雪笔墨变化微妙，敷粉作雪，设色柔和秀润，画境空疏静谧。从绢素质地、题款风格与画法来看，两幅略有差异。因而，有学者认为左边一幅可能是后人补画的，是否是李迪真迹，尚有争议。此对幅曾经日本东京益田孝收藏，《日本现在支那名画目录》著录。

《雪树寒禽图》轴画旷野雪竹寒树孤禽场景。截取局部景致作左下角式简括构成。画面左下角满是积雪的丛竹，棘树伸向右上，树干劲挺虬曲而上，略成“S”形，刚健含婀娜。一只伯劳鸟（按：为掠食性猛禽，能用喙啄死大型昆虫、蜥蜴、鼠与小鸟，会将捕获的饵物穿挂在荆刺上，俗称“屠夫鸟”。）栖息于棘树上，畏寒而警觉，神采如生。树下土坡中画野菜一棵。全幅物象简略，空灵广阔。意境萧疏荒寒。画法主要物象用笔工致严谨，造型立体感强。翎毛笔致工细，柔润松茸；丛竹双钩渲染造型后傅以厚重白粉（以示积雪），行笔爽利，轻捷；棘条勾、皴、傅（白粉）结合，用笔顿挫、坚实、劲利，墨色浓郁，傅粉厚重，颇富质感；土坡以浓墨粗笔折落勾勒轮廓线，大面积留出绢地；天空用淡墨渲染，近于单色平涂，以示雪后天之碧色。全幅根据不同物性以不同的手法描绘，既对比鲜明，又融合无间。真切、自然而有情趣。画面左下方款署“淳熙丁未岁李迪画”八字，“丁未”为淳熙十四年（1187）。该图经清高士奇、谢淞洲递藏，后入清内府。清吴其贞《书画记》、庞元济《虚斋名画录》等书著录。

《狸奴蜻蜓图》页（绢本设色，25.4厘米、26.2厘米，日本大阪市立美术馆藏）（画面右下）以特写视角绘蹲踞于地的一只毛色鲜亮光洁之花猫，三足着地，一足抬起，正扭头回顾（画面）左上角的一只红蜻蜓，无背景，花猫体态灵活、轻捷，神情警觉。全幅

1　明·汪砢玉《珊瑚网》第43卷著录有李迪《枫林石壁图》斗方，汪氏评云：“观此，何山水小景有不追耶？”


李迪《枫鹰雉鸡图》，绢本设色，纵 189.4 厘米、横 210 厘米，故宫博物院藏

情趣盎然。画面右上款署“绍熙癸丑岁李迪画”，“癸丑”为南宋绍熙四年（1193）；钤印“臣李迪章”一。系《名贤宝绘》册（十五开）中之一开。

《枫鹰雉鸡图》轴画崖间古枫老鹰雉鸡。截取局部景致作右上角式布局，左下以草丛棘条平衡画面。画面右上山崖间古枫斜向左上拔地而起，老干虬枝，节鳞凸露，新叶繁茂。一枝左下向伸出，遒劲折落，一只老鹰正侧身凝视树下草丛中惊慌逃窜之雉鸡，将搏杀前之一瞬间气氛，烘托得异常紧张。画法山岩、树干用浓墨勾、皴、染，笔法较粗简，树叶、草丛用工笔，先勾后填，严谨细致，阴阳向背，刻画精细。老鹰、雉鸡用没骨法。画面尺幅巨大，在传世宋画中甚为罕见。画面左上方款署“庆元丙辰岁李迪画”八字，“丙辰”为南宋宁宗庆元二年（1196）。图中钤“怡亲王宝”等印二方。


李迪《鸡雏待饲图》，绢本设色，纵 23.7 厘米、横 24.5 厘米，故宫博物院藏

《鸡雏待饲图》页以特写视角绘待饲小鸡两只，此外一无所有，布局极简。两只小鸡背向鸣叫，嗷嗷待食，一只昂首，一只缩颈，迫不及待之急切神情，让人忍俊不禁。画法以浓、淡二色细笔短线皴簇鸡雏柔润松软羽毛造型，不勾勒轮廓线，而质感真切，是对“没骨法”的创新性运用。形象刻画生动、有趣、传神，生活气息浓郁。图中右上方款署“庆元丁巳岁李迪画”八字，“丁巳”为南宋庆元三年（1197），为李迪极晚年精心而作之小品。画上钤宋代“张则印”，明代“项元汴印”、“墨林秘玩”、“项墨林鉴赏章”、“神”“品”连珠印等。裱边钤清乾隆帝“太上皇帝之宝”、“八征耄念之宝”玺印二方。对幅清乾隆御题五言诗一首：“双雏如仰望，其母竟何之。未解率场啄，谁怜空腹饥。展图一絜矩，触目切深思。灾壤民待哺，慎哉群有司。”钤“含英咀华”、“即事多所欣”二印。经《石渠宝笈》续编著录。乾隆帝曾于乾隆五十三年（1788）临摹此作，令摹刻多份，颁赐各省督抚，希望他们在处理政务时，“实心经理，勿忘小民嗷嗷待哺之情。”

《猎犬图》页（绢本设色，纵26.5厘米、横26.9厘米，故宫博物院藏）以特写视角画蹑行猎犬一只，无背景，布局极简。一戴项圈之猎犬双眼圆睁，作警惕状蹑足慢步前行，似在寻觅何物。画法与《鸡雏待饲图》一致，以细如牛毛之短线据猎犬身形结构皴簇造型后以浓淡不同的墨色渲染，背部墨色浓郁，腹部、四肢墨色浅淡，形态刻画准确，细致入微，质感强烈，神情生动。画面右上方款署“庆元丁巳岁李迪书”八字，“丁巳”为庆元三年（1197）。图上钤“都省书画之印”与清代收藏家耿昭忠鉴藏印多方，对幅有耿昭

忠题记一则。《虚斋名画录》卷十一著录。原载《历代名笔集胜册》。

《白芙蓉图》、《红芙蓉图》页（二开，绢本设色，纵25.5厘米、横25.8厘米，日本东京国立博物馆藏），《白芙蓉图》中两朵绽开的白芙蓉，雍容娇妍，花蕾数颗含苞待放。芙蓉以细线轻勾，层层晕染着色，层次变化微妙丰富；花叶以淡墨打底傅色，分阴阳，别向背，精致生动。左上方小楷题写“庆元丁巳岁李迪画”款识，“丁巳”为公元1197年。与此图合装一处的另一页《红芙蓉图》构图、画法皆相似，题款位置、内容亦一致。两图虽同时所作，但不一定是作为对幅来画的。此二幅现藏日本东京国立博物馆，《日本现在支那名画目录》著录。


李安忠《竹鸠图》，绢本设色，纵 25.4 厘米、横 26.9 厘米，台北故宫博物院藏

李安忠，生卒年不详，钱塘人，与李迪同时，居宣和画院，为祗候，历官成忠郎（按：为宋阶官名。徽宗政和[1111—1117]中，定武臣官阶五十三阶，第四十九阶为成忠郎，为发放俸禄之依据，无实权），绍兴间复职画院，赐金带。工画花鸟、走兽，水平比李迪高得多；特工捉勒（专指以猛禽猎食为题材的花鸟画），得其鸷猛畏避之状；画山水成绩平平。[1]现存作品有《竹鸠图》页、《雪岸寒鸦图》卷、《烟村秋霭图》页等。

《竹鸠图》纨扇以局部特写形式画一只伯劳鸟栖于棘条上，身体放松，喙啄尖利，神情警觉，似在静待时机，随时准备扑击。其下竹枝、竹叶疏落。伯劳鸟勾、描、填、染后，以细如针尖的短线梳毛，生动逼真、栩栩如生；竹枝、竹叶双钩填染墨色，全幅禽鸟笔法松秀，竹枝、棘条笔法劲利；禽鸟身形放松，喙啄劲利，一松一紧，一张一弛，对比鲜明，情趣盎然，反映出画家细致的观察与高超的表现能力。画史云安忠“尤工捉勒”，该画即为明证。画面右下角款署“武经郎李安忠画”，钤“陇西郡记”印。李安忠被授“武经郎”（按：为宋阶官名，徽宗政和中，定武臣官阶五十三阶，武经郎为第四十阶，为俸禄发放依据，无实权。）一职不见于载籍，可补画史之阙（按：“武经郎”比《图绘宝鉴》所记“成忠郎”高九阶，表明安忠后来的官阶得到了提升，俸禄也增加了）。图上钤“大观”半印，明安国“桂坡安国鉴藏”，清内府“宣统御览之宝”印。《石渠宝笈》初编著录。

《鹰逐雉图》页（绢本水墨淡设色，纵23.7厘米、横27厘米，美国西雅图艺术馆藏）近景坡石，中景平陂起伏，空中一只鹰正迎风追击惊飞的惊恐鸣叫之野雉，情态生动，富自然生趣。画幅左下角题“己酉李安忠画”，“己酉”即高宗建炎三年（1129）。

李嵩，为李从训养子，善画人物、花鸟。现存花鸟画作有《花篮图》等。《花篮图》页以工笔重彩手法绘精美怒放花篮一只。布局呈半圆形，底线近水平。构图均衡、稳重、饱满，有如花山，无背景。编制精美的藤条篮内堆放各种夏季花卉，如牡丹、萱花（多年生草本植物，形似金针，花蕾黄色，也称“金针菜”、“黄花菜”）等，在绿叶衬托下，或怒放，或含苞，姿容娇媚、艳丽富贵。画法勾、填、染自然，不着痕迹，造型准确，笔法工致，傅色明丽、丰富而浓郁，且注意到环境色的表现（如绿叶不纯为绿色，而是带有

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第13页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第50页。



李嵩《花篮图》，绢本设色，纵 19.1 厘米、横 26.5 厘米，故宫博物院藏

红、橙、黄等暖色倾向）。格调雅丽。体现出训练有素的院画工力与高超的写实技巧。画面左下方款署“李嵩画”三字，左下方钤“项子京家藏”印。存世李嵩《花篮图》有三，一藏故宫博物院（如上述），一藏台北故宫博物院（绢本设色，纵21.6厘米、横26.3厘米，《石渠宝笈》初编著录），一藏日本，幅上皆款书“李嵩画”，皆钤“项子京家珍藏”鉴藏印，表现手法一致，唯花篮编法和篮中花卉有别。藏台北者篮中为茶花、梅花和水仙等冬季花卉；藏日本者篮中为碧桃、海棠等春季花卉。



马兴祖《疏荷沙鸟图》，绢本设色，纵 25 厘米、横 25.6 厘米，故宫博物院藏

马兴祖，河中（今山西永济）人，马贲之裔孙，绍兴间待诏，工花鸟杂画。高宗驻跸钱唐，每获名踪卷轴，多令辨验。[1]现存《疏荷沙鸟图》页以边角式构图右下左上向画秋日荷塘一角折枝枯瘦莲蓬一只，一只鹡鸰栖止于莲梗上，转身凝神而顾左上方的一只小蜂，荷叶枯黄的斑点、细小的筋脉描绘得一丝不苟。布局巧妙，用笔精致，刻画细腻，惟妙惟肖。情景生动，画风写实，格调雅致。画上无款印，旧签标“马兴祖疏荷沙鸟”。系《四朝选藻》册之一开，对幅乾隆御题诗一首：“叶败花残枝亦枯，何来沙鸟立斯须。伊人意寓南迁代，以写其瞻爰止乌。”鉴藏印钤：“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”、“自强不息”。《石渠宝笈》初编著录。中国古代书画鉴定组定为宋人画，《中国美术全

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第10页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

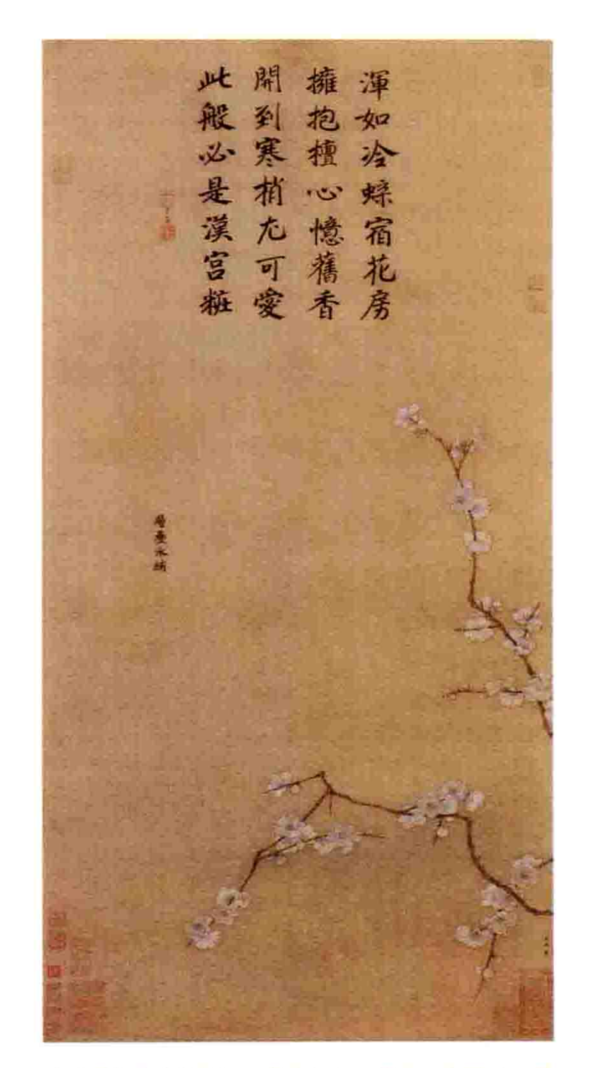
集》绘画编4定为南宋人画。

马兴祖之后马远不仅是山水画家，也善花鸟。现存画作《白蔷薇图》页为其花鸟画代表作。该图以折枝形式绘白蔷薇一枝，布局取右下左上对角线展开。蔷薇枝条劲挺招展，绿叶丰茂，叶间硕大花朵朝向各有不同。全幅花枝招展，姿态娇媚，光彩夺目。画法以浓墨勾写枝条，行笔顿挫有力，富于变化；以细笔勾叶、花，以浓淡不同的白粉傅染花瓣，边沿厚重，花心较薄，以至露出绢地，层次富于变化。叶片以细线勾描后染以汁绿，分阴阳，别向背，叶面浓郁，叶背浅淡。全幅用笔严谨缜密，一丝不苟，傅色清丽活泼。画面右下角款署“马远”二字，钤“项子京家珍藏”、“丁伯川鉴赏章”、“于腾私印”、“勤孝堂”、“芳林鉴赏”、“毅崛珍藏”、“懋和真赏”、“退密”、“神”“品”连珠印等鉴藏印。



马远《白蔷薇图》，绢本设色，纵 26.2 厘米、横 25.8 厘米，故宫博物院藏

马远之子马麟，善画山水、花鸟，现存花鸟画有《橘绿图》页、《层叠冰绡图》轴等。《橘绿图》页（绢本设色，纵32厘米、横32.5厘米，故宫博物院藏）以一角半边式构图作橘数枝，橘枝自右上至左下伸展，穿插错落，繁枝茂叶掩映下果实满枝，一派丰收景象。马麟将橘子熟透、半熟的不同状态捕捉到并充分地加以表达，显示出敏锐的观察能力与高超的写实功力。画法枝、叶、果实先勾勒，再填染，以墨色浓淡区分阴阳向背，并注意冷暖色之间的对比与协调，笔法挺利柔韧，傅色鲜丽，栩栩如生。画面右下方款署“马麟”二字，钤有“项子京家珍藏”、“墨林秘玩”等鉴藏印三方。



马麟《层叠冰绡图》，绢本设色，纵 101.5 厘米、横 49.6 厘米，故宫博物院藏

《层叠冰绡图》轴以一角式布局折枝形式作绿萼梅两枝（“绿萼梅”花萼、蒂纯绿，枝梗带青，为梅中极品），此外一无所有，构图极简。白梅两枝自画轴右下角左上向探出，马氏家传“拖枝”造型，折落有致，一枝昂扬，一枝低落，对比鲜明，趣味盎然，梅



林椿《果熟来禽图》，绢本设色，纵 26.5 厘米、横 27 厘米，故宫博物院藏

花沿枝攒簇怒放，似玉蕊占风，琼葩含露，洁如缣素，润若凝脂，绰约玲珑，冰肌玉骨，清幽冷艳。画法梅枝以墨笔战行勾勒，笔法错落劲挺，营造出清癯如铁之意象。萼与花瓣以细笔勾勒后，用淡绿染出萼片、花瓣底部，再用白粉晕染层叠花瓣，花瓣边缘附近傅粉浓厚，中部较薄，甚至留出绢地，厚薄相间的傅色法有利于充分表现花片的厚度与立体感。全画构图简洁，笔法精致，色泽娇艳，生动入神。画面右下角小楷款署"臣马麟"三字。画幅上部有宋宁宗皇后杨氏所题七言诗一首："浑如冷蝶宿花房，拥抱檀心忆旧香。开到寒梢尤可爱，此般必是汉宫妆。"又于中部题"层叠冰绡"四字。本幅地轴上有明人顾从德、项元汴的题记，钤"神品"、"项子京家珍藏"诸印，曾经明项元汴，清宋荦收藏。《真赏斋赋注》著录。

《兰花图》页（绢本设色，纵26.3厘米、横22.4厘米，美国大都会美术馆藏）画一枝兰自画面左下弯向右上，凌虚而出，兰叶数笔，得幽艳清冷之致。兰花先以淡笔轻勾，复加色线，设色清润。兰叶以细毫勾勒后填以浓墨。布局、画法与精勾细描一类画风相异，行笔有书法韵致。画幅中部下端，款署"马麟"二字。鉴藏印有"季迁心赏"、"竹里馆"等。《海外所在中国绘画目录》美国加拿大编著录。

林椿（一作林春），钱塘人。淳熙年间（1174—1189）画院待诏，赐金带。工画花鸟翎毛，师赵昌，傅色清淡，得法，深得造化之妙，但描写差弱耳。可亚吴炳。[1]现存画作有《果熟来禽图》页、《梅竹寒禽图》页、《葡萄草虫图》页等。

《果熟来禽图》页以折枝形式画果木一枝，枝上栖一鸟，枝叶间硕果四个，仿佛在随风颤动。小鸟挺胸，翘尾，下蹲作欲飞状，形象生动可爱。枝叶、果实姿态变化与阴阳向背刻画细致入微，果实、叶片上虫啮痕迹亦惟妙惟肖。画面简洁而有生机。布局巧妙，笔法精细，墨色富于变化，趣味盎然。款署"林椿"二字，钤"宋荦审定"鉴藏印。《石渠宝笈》三编著录。系《宋人集绘》册之一开。

《梅竹寒禽图》纨扇（绢本设色，纵24.8厘米、横26.9厘米，上海博物馆藏）以折枝形式画梅枝竹梢小鸟，枝梢自左侧横向伸出，折落有势，枝上寒莺扭头栖立，作梳羽状，神态安宁闲和，残梅数朵，竹枝、竹叶、梅枝上覆满积雪。画法寒莺略事勾勒，大面积渲染，背部墨色浓郁，腹部墨色浅淡，毛色松软，刻画柔和精细。梅枝勾勒皴擦造型后，阳面傅以厚重白粉，行笔顿挫起伏，富于变化，苍劲老瘠。竹枝、竹叶勾撇后傅以淡墨、石绿，再洒粉成雪，笔力挺利。梅花则在边沿轮廓线上傅以厚重白粉，中间留出绢地，独具匠心。全幅造型准确，格调萧疏清冷。寒莺、梅枝、竹枝、竹叶或苍劲，或柔和，或挺利，笔致富于刚柔变化与节奏感，柔美含清拔。画幅左边竹枝叶下蝇头楷书款署"林椿"二字，图左下有南宋史弥远"绍勋"朱文葫芦印，右边有清初于腾"于腾之印"（白文）等鉴藏印记。

《葡萄草虫图》页（绢本设色，纵26.8厘米、横27.8厘米，故宫博物院藏）以折枝形

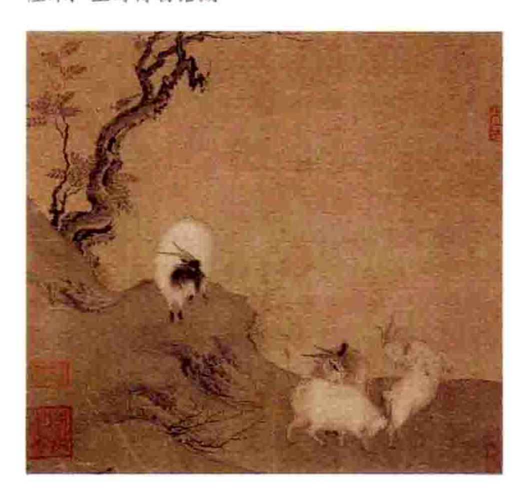
1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页；元·庄肃：《画继补遗》卷下，第9页。

式绘绿色葡萄一枝，果实累累，晶莹如玉，叶间甲虫、蝈蝈、螳螂、蜻蜓隐现，或伏，或爬，或立，或飞，惟妙惟肖，生趣盎然。画法均为多层勾染傅色，勾勒细劲而富于变化，充满生命力；傅色时分出阴阳向背与表现出立体感和前后空间层次，真实感强，如葡萄的莹润剔透，蜻蜓翅膀的轻盈透明等，形象如生。全幅构图巧妙，笔法精细，傅色轻柔。意境清润。画面左边葡萄叶下款署"林椿"二字。《虚斋名画录》卷十一著录。系《历代名笔集胜》册中之一开。



吴炳《竹雀图》，绢本设色，纵24.9厘米、横25厘米，上海博物馆藏

吴炳，毗陵武阳（今江苏常州）人。绍熙间（1190—1194）画院待诏，赐金带。光宗、李后多爱其画，恩赍甚厚。工画花鸟，真能写生，写生折枝，可夺造化，彩绘精致富丽。[1]《绘事备考》著录画迹有《春池睡鸭》、《山茶鹁鸽》、《鸳鸯瑞莲》、《宝珠玉蝶》、《折枝绛桃》等，传世画作有《竹雀图》等。



陈居中《四羊图》，绢本淡设色，纵22.5厘米、横24厘米，故宫博物院藏

《竹雀图》页以折枝形式画一只山雀栖息于一竿竹枝上梳理羽毛，山雀扭头举足，双眼半闭，翎翅有力，毛羽松软，枝叶舒展爽利，充满生机。背景了无一物，结构简略。画法山雀绒毛以淡墨渲染后，再用细如针尖的淡墨短线顺绒毛走向皴簇，翎翅、尾羽先以淡墨渲染，后用浓墨笔顺走向撇成，喙啄先勾勒后填染。枝叶双钩（行笔有起伏顿挫变化）填染淡墨、石绿。造型精确，刻画生动，质感强烈。画幅下边竹叶下方细楷小字款署"吴炳画"三字。图右上所钤"都省书画之印"朱文方印为元代官印；左下钤有"礼部评验"朱文长方半印为明代官印。

陈居中，专工人物、番马，杂画亦佳。[2]现存《四羊图》页以一角半边式构图，画四只山羊于枯树下土坡上打斗、观望情景。画面右下三只山羊（两白一灰）为一组，两只小白羊正在打闹逗乐，前面一白羊似乎先占了便宜，正想逃开以防报复，冷不丁被另一发火的白羊以角狠抵屁股，被抵者后腿着地，前半身腾空，回首俯视抵者，似笑非笑，一脸坏相。后面的灰羊像是母亲，扭头看着被抵者，像是要来制止。不远处坡上一只大白羊（像是父亲）睁大双眼注视着这场打闹，表情严肃，一本正经，似乎要作这场打闹的仲裁者。在这一场景中，小羊一家的情爱被表现得淋漓尽致。枯树上的两只小鸟若无其事，好像根本不关心这场打闹似的。全幅形象生动，逗人喜爱。羊以白粉染底后勾勒犄角、五官、蹄足，羊毛则用细致短线沿轮廓线皴簇；枯树粗笔皴擦造型后略施渲染，小树嫩叶双钩点染；土坡略事勾皴后，以石绿淡墨平涂渲染；画面右上部留出绢地以示天

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第9页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第50页。

2 详见本书《两宋画院人物画》部分。

空。全画笔法、墨色随意、简练、朴实，富于变化，毫无板滞之气。无款，钤“陈居中”朱文印。

此外，南宋画院梁楷、张茂、韩祐、毛益、毛允升、鲁宗贵、陈可久、李端等善画花鸟。

小结

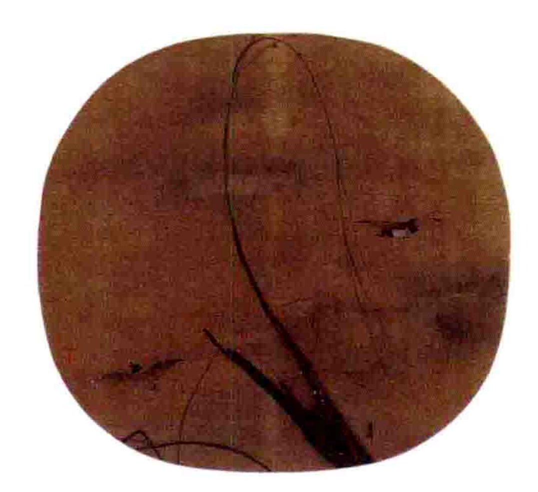
宋初一百余年画院花鸟画以“黄家富贵”为主导，英宗治平（1064—1067）末、神宗熙宁（1068—1077）初向“徐熙野逸”过渡，徽宗朝融汇“富贵”、“野逸”画风而“更新”出“宣和体”，达到极盛。盛极而衰，宣和末年“画院”罢废，画家散落各处，“宣和体”花鸟画也随之分散。南宋政权建立后，少数散落之宣和画院花鸟画家复职绍兴画院（如李迪、李安忠等），在一定程度上使“宣和体”花鸟画在南宋画院得到延续并更新。南宋画院花鸟画新变可从题材、构图、技法变化等方面看：

就题材变化而言，一是南宋画院花鸟画家多工于“捉勒”，即表现自然界禽鸟间血淋淋的搏杀场面，如李迪《枫鹰雉鸡图》轴，李安忠《竹鸠图》纨扇、《鹰逐雉图》页等，实则是在当时偏安局势压迫下通过对这一题材之描绘呼唤一种合乎时代需要的铁血精神；二是部分花鸟画表现题材从庙堂转到乡村，贴近自然生活，亲切有味，如李迪《风雨归牧图》轴、《雪中归牧图》轴、林椿《葡萄草虫图》页、陈居中《四羊图》页等；三是具有祈福、吉祥、喜庆与防范“小人”寓意的绘画开始出现，如（传）韩祐《螽斯绵瓞图》页等，开后世民间绘画权舆。

就构图变化而言，与南宋院体山水画一致：一是大多数南宋画院花鸟画作将视点拉近作局部特写，如李嵩《花篮图》页、马麟《橘绿图》页等；二是大多数南宋画院花鸟画构图采取“一角半边”式，注重留白，深入研究虚实问题，如马麟《兰花图》页等。

就技法变化而言，一是北宋画院花鸟画注重轮廓线勾勒，南宋画院不少花鸟画作品之轮廓线趋于消失，如李迪《鸡雏待饲图》页、《猎犬图》页、《狸奴蜻蜓图》页等；二是出现了不少疏简墨笔花鸟画，如吴炳《竹雀图》页、梁楷《秋柳双鸦图》页、《疏柳寒鸦图》页等。

此外，南宋画院花鸟画普遍追求人文气息，宁静、亲切而富有诗意，如马兴祖《疏荷沙鸟图》页等。



梁楷《秋柳双鸦图》

第四章
自长水大山至一角半边：两宋画院山水画

中国山水画法之变始于盛唐，此前之山水画以院体青绿画法为主，作画主体主要是宫廷画家，如展子虔、李思训、李昭道等，此后逐渐让位于水墨山水，王维开其端，张璪、王墨等继之，至晚唐五代荆浩时期，水墨山水已完全成熟，之后，有北方关仝、李成、范宽，南方董源、巨然等继之，作画主体基本上为士人，青绿山水则主要在宫廷流行。宋初画院山水画承接唐五代宫廷青绿山水与士人水墨山水两个系统，以后者影响较大。

第一节　白波青嶂非人间：北宋画院山水画名家

北宋画院山水画名家主要有赵幹、高克明、燕文贵、屈鼎、郭熙等，势力、成绩虽不及南宋，但亦各有千秋。

赵幹，生卒年不详，江南人（一作江宁[今江苏南京] 人），曾侍奉南唐后主李煜，为宋初画院学生。善画山水、林木、泉石，长于布景。所画多江南风景，多作楼观、舟船、水村、渔市、花竹，散为景趣，虽在朝市风埃间，一见便如江上，令人褰裳欲涉而问舟浦溆间也。作《江行初雪图》一卷，深得浩渺之意。曾为度支蔡员外家所藏，后归御府。据《宣和画谱》载，当时御府所藏赵幹画尚有九件：《春林归牧图》一、《夏山风雨图》四、《夏日玩泉图》一、《烟霭秋涉图》一、《冬晴渔浦图》一、《江行初雪图》一。现仅《江行初雪图》传世。

《江行初雪图》卷描绘初冬时节江岸渔人雪中劳作与路人冒寒而行景象。天色清寒，江岸绵延，折落有致，水波浩淼，苇叶寒林，小桥浅渚，行人渔夫，鱼舟网罟，所有景象全笼罩、瑟缩于初雪寒风中。渔人或奋力拉牵，或逆风撑船，或张网捕鱼，或就船而炊，行人或骑驴前进，或担物随行，皆作策蹇呵冻之态，给人不甚苦寒之感。画中人物不过寸许，然千姿百态，惟妙惟肖。人物以简劲质朴之线描造型；江水用笔密集尖细、劲挺流利；以干笔皴染树干，以墨色浓淡分阴阳，别向背，用笔劲硬苍老。浅渚、坡脚以淡墨成块涂抹，不作皴纹；以弹白粉法表现空中、树干与江渚上的零落雪花；芦花以赭墨裹粉，点扫而成，颇富创意。作者状物写景功力不凡，造境疏旷传神，确有古人所云“穷江行之思，观者如涉”之感。卷首题“江行初雪画院学生赵幹状”十一字，字大如钱。卷内钤有宋宣和、金明昌、元天历诸玺印，元柯九思、吴瑞澂，清梁清标、安岐、清内府等鉴藏印。《宣和画谱》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》初编等著录。

《江行初雪图》被学界普遍认为是南唐画院学生赵幹之传世孤本，也是现存五代绘画作品中无争议之少数作品之一，是了解和研究南唐绘画的重要图像资料，但笔者认为这一认识是值得商榷







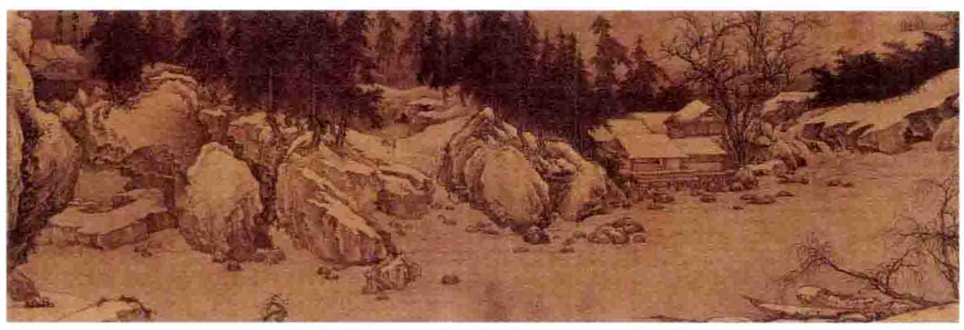
赵幹《江行初雪图》，绢本设色，纵 115.9 厘米、横 376.5 厘米，台北故宫博物院藏

的。更可能的情况：此图是宋初画院学生赵幹在画院学习时以王维《捕鱼图》为蓝本的临摹之作。[1]

高克明，绛州人。端愿自立，复事谦退，尤喜幽默。多行郊野间，览山林之趣，箕坐终日，乐可知也。归则求静室以居，沉屏思虑，神游物外，景造笔下，渐为远近所许。景德（1004—1007）中游京师。大中祥符（1008—1016）中入画院，其艺益进。与太原王端、上谷燕文贵、颍川陈用志相狎，称为画友，而声望籍甚。仁宗（1023—1063在位）尝诏入便殿，命画图壁等。为仁宗所赏，迁至待诏，守少府监主簿、赐紫。景祐（1034—1038）初，上命画臣鲍国资画四时景于彰圣阁，国资以乍近玉色，战惧不已，不能下笔。诏克明代之，克明辞曰："臣技不过山水而已。国资以疏贱，骤见陛下，不无惊畏，徐当尽其所学。恐臣浅近，终不能及。"上善其对。皇祐（1049—1054）初元，仁宗敕待诏高克明等图画三朝盛德之事，人物才及寸余，宫殿、山川、銮舆、仪卫咸备焉。淮海富商陈永，以钱百千求《春龙起蛰图》，克明以非素习者，坚让不从。克明亦善佛道人马花竹翎毛禽虫畜兽鬼神屋宇，皆造于妙。人有以势利求者，则以不能为辞。或朋好间以所欲见丐，必欣然与之。画流中好义忘利、性多谦损者，惟克明焉。《圣朝名画评》评曰："高克明铺陈物象，自成一家，当代少有"[2]；《图画见闻志》评云："工画山水，采撷诸家之美，参成一艺

1 参见拙文《南唐画院有无考辨》（载《美术观察》2006年第1期）、《南唐画院有无再考辨》（《艺术探索》2006年第4期）或拙著《北宋翰林图画院制度渊源考论》。按：宋·蔡持正《题王维江行初雪画》云："吴儿龟手网寒川，急雪鸣蓑浪拍船。青弋渡头曾卧看，令人却忆十年前。"（宋·孙绍远编《声画集》第3卷）表明蔡持正见过王维《江行初雪画》，这一资料当有助于论证赵幹《江行初雪图》与王维绘画之间的承传关系。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷《山水林木门第二》，第132页。



（传）高克明《溪山雪意图》，绢本水墨淡设色，纵41厘米、横241.3厘米，美国大都会博物馆藏

之精。团扇卧屏，尤长小景。但矜其巧密，殊乏飘逸之妙”[1]；元汤垕《古今画鉴》评云：“高克明山水虽工，不免画人习气，无深厚高古之气。”[2]宣和御府藏其画作十幅：《春波吟龙图》二、《夏山飞瀑图》二、《窠石野渡图》二、《烟岚窠石图》二及《村学图》二。南宋“已不易致”。现存《溪山雪意图》卷传为高克明作。绘北方平野冬日雪后溪岸景色，平坡低冈、溪桥村舍，银装素裹；枯木、乔松、林竹错落，泉流湍急；有舟静泊岸边，冈坡上一人冲寒担物而行。树石、屋舍用笔精美，整饬谨严，一丝不苟。意境清冷，寒寂而幽远。卷首款署“高克明”三字，卷尾书“景祐二年少监簿臣高克明上进”，据学者研究，均系后添。画幅左上角题“囗州牟氏书斋清玩”，拖尾有吴宽跋。卷中钤“宣统御览之宝”红纹圆印，“嘉庆鉴赏”白纹圆印，“嘉庆御览之宝”红纹圆印。卷头有“石渠宝笈”、“石渠三编”，卷尾有“清沐堂画”红纹方印、“三希堂精鉴印”红纹长印，还有明朱棡、王世贞等印，有些印款不清。从印跋可知曾经明朱棡、吴宽、王世贞等收藏，后入清内府。溥仪携出宫，伪满亡后，流入民间，由北京“八公司”穆盘忱转售香港王文伯携入美国，转让给顾洛阜，后入大都会博物馆。经《续书画题跋记》、《式古堂书画汇考》、《石渠宝笈》三编、《清宫已佚书画目》等著录。此图一直传为高克明的唯一作品，谢稚柳认为可以代表高的风格而编入《唐五代宋元名迹》中。《访美所见书画录》说：“王己千定刘松年，今见比刘早。为北宋中后期画，不到高氏”；杨仁恺说：“图前作者名款后加，北宋人佳作。”中国古代书画鉴定组鉴定为南宋画家所作。实则该卷明以前流传经过不明，依采用近景构图、冈阜坡石用斧劈皴等特点来看，应为南宋前期作品。

高克明画艺“当时甚重之”，影响甚大。

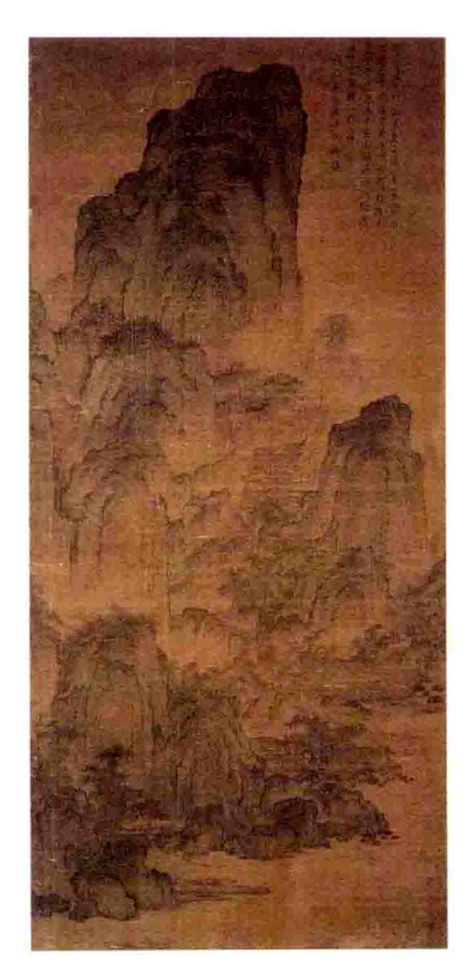
燕文贵（一作燕贵、燕文季），生卒年不详，约活跃于北宋太宗、真宗朝画院，吴兴（今浙江湖州）人，行伍出身，社会地位低下。善画山水、人物。太宗朝（976—997）时，驾舟来到汴京，多画山水、人物于“天门之道”出售。画院待诏高益见后大为惊叹，数次交易后，禀告太宗云：“臣奉诏写相国寺壁，其间树石，非文贵不能成也。”太宗“亦赏其

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》4，第53页。

2 元·汤垕：《古今画鉴·宋》，《画学集成》本，第703页。

精笔，遂诏入图画院”，真宗“大中祥符（1008—1016）初，建玉清昭应宫，贵预役焉。偶暇日画山水一幅，人有告董役刘都知者，因奏补图画院祗候。”[1]与绛州高克明、太原王端、颍川陈用志相狎，称为画友，声名日盛。燕氏有多方面绘画才能，善将人物、山水、舟船、盘车等融入一画，而穷尽其妙，如《圣朝名画评》云：“富商高氏家有文贵画《舶船渡海像》一本，大不盈尺，舟如叶，人如麦，而樯帆橹橹，指呼奋踊，尽得情状；至于风波浩荡，岛屿相望，蛟蜃杂也，咫尺千里，何其妙也。”[2]

燕文贵“初师河东郝惠”[3]，黄庭坚《题燕文贵山水》云：“《风雨图》本出于李成，超轶不可及也”[4]，在师法郝惠、李成的基础上，燕氏又“不专师法，自立一家规范”[5]，“景物万变，观者如真临焉。画流至今称曰‘燕家景致’，无能及者。”[6]可见，被画院画家广为推崇、无人能过的“燕家景致”主要特点是景物万变、观者如真临、清雅秀媚。燕文贵所创“燕家景致”在稍后画院影响不小，如仁宗时画院祗候屈鼎山水即“得燕贵之仿佛”[7]，可后来却逐渐无闻，之所以如此，盖由其乏“高古”、“气格凡陋”等缺点造成。如燕文贵“宫室”虽画得不错，却因乏“高古”，形同“皂隶”，《宣和画谱》不录：“后之作者，如王瓘、燕文贵、王士元等辈，故可以皂隶处，因不载之谱。”[8]“燕家景致”“气格凡陋”问题《图绘宝鉴》早以“细碎清润可爱，然取其骨气，无有也。”[9]明确指出，这也是《宣和画谱》不录燕氏的重要原因，即其开篇“叙”所云“且谱录之外，不无其人，其气格凡陋，有不足为今日道者，因以黜之”者也。



燕文贵《溪山楼观图》，绢本墨笔，纵 103.9 厘米、横 47.4 厘米，台北故宫博物院藏

燕文贵山水画作品盖多，流传也广，南宋邓椿《画继》所云：“予家旧有《花村晓月》、《平江晚雨》、《竹林暮霭》、《松溪残雪》四时景。”即可见出一斑。现存燕氏画作有《溪山楼观图》轴、《江山楼观图》卷等。

《溪山楼观图》轴以俯视角度作高远全景山水，造景巧妙，思虑精密。崇山峻岭，层峦叠嶂，重重远透，中峰堂堂高耸，四周峰峦拱卫。林木丰茂。山腰楼阁层叠，山脚临江

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52页。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第128页。

3 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第128页。

4 宋·黄庭坚：《山谷题跋》第3卷《题燕文贵山水》，《丛书集成初编》本，第29页。凡本书用《山谷题跋》皆据此本，以下不赘录。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52页。

6 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷，第132页。

7 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第53页。

8 《宣和画谱》第11卷，第81页。

9 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第34页。

处，两组水榭掩映于山岩、丛林中。溪谷山腰间曲径萦回，时隐时现，行旅匆匆。造境真有“观者如真临焉”之感。画法先用浓重而顿挫的线条勾山石轮廓，然后从轮廓线内向以尖劲繁密的短笔皴擦山石顶部，峰顶墨色浓郁，顶部以下皴擦减少，全幅上下部峰峦墨色浓重，中部墨色较浅，有似受光面，实则是表现峰峦间烟霭。水榭楼观用界笔，精工细致。树法（根干、出枝等）似李成。全幅山形秀丽复沓，富于变化，“清雅秀媚”，与米芾《画史》所云“李成淡墨如梦雾中，石如云动，多巧少真意”颇近似，或许此幅即“燕家景致”之较好视觉呈现。该画左侧岩石上细笔款署“翰林待诏燕文贵笔”八字，可见应为燕文贵待诏画院时所作（此款亦可补宋代画史无燕氏画院伎术职任“待诏”之阙）。图上分别钤有“典礼纪察司印”（半印）、“暂得于己快然自足”、“蒋于厚氏怡合”、“苍岩”、“棠村审定”、“安仪周家珍藏”及清内府等鉴藏印，《大观录》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》续编等著录。

《江山楼观图》卷（纸本淡设色，纵31.9厘米、横161.2厘米，日本大阪市立美术馆藏）全景山水布局，将平远、高远景象有机熔铸起来，天衣无缝。自卷首始，前段近景洲渚断续，山丘起伏，港汊纵横，楼观殿宇遮掩于烟岚、雾霭、林木、山岩中，远景江流浩淼，山峦层叠逶迤，水天一色，实乃平远之景；后段近景群山连绵，峰峦叠嶂，山岩巍峨，涧壑交错，林木疏落，楼殿隐现，溪泉潺潺，山径蜿蜒盘曲，行旅络绎，山风劲利，枝叶全向右偃伏，颇得高远之趣。画法以浓墨战行之笔勾勒山石轮廓线后，用小斧劈皴、短线皴皴擦顶部，而后渲染，墨色浓郁，愈向下墨色愈淡，以至于无，以表现雾霭烟云。楼殿水榭用界笔，结构谨严，笔法工细。林木出枝似李成“蟹爪”。该幅与《溪山楼观图》的清雅秀媚相比，颇显率意粗放。卷尾款署“待诏□州筠□县主簿燕文贵图”十三字，有研究者据此认为该画是燕氏后来出职补任地方官时所作。该卷清末以前历代递藏情况不详，清末为李在铣、完颜景贤先后收藏，后流入日本，为阿部房次郎收藏，李葆恂《无益有益斋论画诗》著录。

神宗朝画院艺学郭熙是将李成一系山水画风承转入画院，把山水画推向表现更加真实细腻的微妙变化境地与赋予强烈感情色彩，成就最大的院体山水画家，对后世院体山水画风衍化具有奠基作用。他善长表现自然景色中“迥溪断岸，岩岫巉绝，峰峦秀起，云烟变灭”等种种状态，并总结自身山水画经验，著山水画论《林泉高致》传于世，沈括《图画歌》咏道：“克明已往道宁逝，郭熙遂得新来名。”后世将他与李成并称，号“李郭”，奉为楷模。

郭熙（约1000—约1090），字淳夫，河阳温县（今河南温县西南）人。少从道家之学，吐故纳新，本游方外。喜泉石，爱游历。家世无画学，不学而小笔精绝，盖天性得之。为朋旧求讨，遂浸有名。约于仁宗庆历（1041—1048）、皇祐（1049—1053）间，为苏舜元家摹写李成《骤雨图》六幅[1]，受到启发，画艺大进。后“不局于一家”，兼收并揽，渐成自家风貌。曾于温县宣圣殿画《早春晓烟》、《风雨水石》、《古木平林》等三幅壁画[2]。

仁宗嘉祐（1056—1063）、英宗治平（1064—1067）、神宗元丰（1078—1085）以来，郭熙山水颇得“天下崇公钜卿诗歌赞记”[3]，“公卿交召，日不暇给，（画名）迄达神宗天听”，治平四年（1067）二月九日，“富相（即富弼）判河阳，奉中旨津遣上京”，入翰林图画院。

治平四年（1067）二月至熙宁元年（1068）间，三司使吴中复首请郭熙作省壁；继之，开封府尹邵亢召之作府厅六幅雪屏；都水监画六幅松石屏；三司盐铁副使吴充召之

1 宋·黄庭坚：《山谷题跋》第8卷《跋郭熙画山水》，第83页。
2 宋·郭熙：《林泉高致·画格拾遗》，第98—99页。
3 宋·郭熙：《林泉高致》许光凝跋，第121页。

作厅壁风雪远景屏；熙宁元年（1068）五月左右至熙宁二年（1069）二月间，同知谏院吴充召之于谏院作六幅风雨水石屏。[1]熙宁初，郭熙“与艾宣、崔白、葛守昌同作紫宸殿屏”，“艾宣画鹤四只，崔白画竹数茎，葛守昌画海棠”，熙则“奉旨于屏画石一块”，艾、崔、葛三氏“累命催督，经月方了”，惟熙画怪石，“移时而就”[2]；又“与符道隐、李宗成同作小殿子屏”[3]，熙奉旨于“当面六幅”屏扇上画“秋景山水”[4]。熙宁四年（1071）后苑瑶津亭落成后，神宗云：“此亭之屏，不可不令郭熙画。”熙遂画“瑶津亭、玉华殿屏”[5]；熙宁七年（1074）“作《秋景烟岚》二，赐高丽”[6]；熙宁八年（1075）睿思殿修成，神宗云：“非郭熙画不足以称。”熙遂画“睿思殿屏”，当时有诗曰：“绕殿峰峦合匝青，画中多见郭熙名”[7]；熙宁中于“相国寺刘元济西壁神后，作《溪谷平远》”[8]；元丰二年（1079）神宗为太皇太后“特置”大安辇制成，神宗云：“亦须郭熙画屏风，仍设少色。”熙遂奉旨画“大安辇屏”[9]；元丰三年至五年或稍后不久画“春山之景”于“玉堂（即翰林学士院）屏风”，“春情之融洽，物态之欣豫”，“观者怡然，如四明天姥之境也”，苏轼题诗云：“玉堂昼掩春日闲，中有郭公画春山；鸣鸠乳燕初睡起，白波青幛非人间”[10]；治平四年（1067）九月至元丰三年（1080）九月间，熙奉旨“作《秋雨》、《冬雪》二图，赐岐王”[11]。

御书院御毡帐造成时，神宗云：“郭熙可令画此帐屏。”熙遂于其上画《朔风飘雪》，深得宋神宗赞赏，“以为神妙如动”、“特奇”，“即于内帑取宝花金带”赏赐，并云：“为卿画特奇，故有是锡，他人无此例。”[12]后“即有旨特授（熙）本院艺学”[13]；又画神宗燕处之“化成殿壁”、“钦明殿壁”；“作方丈围屏”、“作御座屏二”；“作《四时山水》各二”、“《春雨晴霁图》屏”等。

“郭熙画鉴极精”，神宗曾将“秘阁所有汉晋以来名画，尽令郭熙详定品目”，熙因此“遍阅天府所藏”，皆有所品第。[14]神宗“每使之（熙）考校天下画生，皆有议论”[15]，郭熙亦曾云：“中间吾为试官，出‘尧民击壤’题。”[16]

从上述神宗一则曰“郭熙可令画”、再则曰“非郭熙画不足以称”，三则曰“不可不令郭熙画”、“亦须郭熙画”云云，不难看出神宗对郭熙画艺之倚重，而倍加恩赏，熙伎术职任由入院时之普通画工跳过“学生”、“祗候”直接进位为“艺学”，最后晋升为

1 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。
2 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第112页。
3 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页；宋·郭若虚《图画见闻志》卷四“郭熙”条记，郭熙与符道宁、李宗成同画小殿屏风时在熙宁初。
4 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第113页。
5 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第115—117页。
6 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。
7 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第115页。
8 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。
9 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第117页。
10 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第117—118页。
11 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页。
12 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第113页。
13 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第109页；宋·郭若虚《图画见闻志》第4卷“郭熙”条云：“今为御书院艺学”；《宣和画谱》“郭熙”条云：“为御画院艺学”。
14 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第111—112页。
15 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第110页。
16 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第105页。



郭熙《树色平远图》，绢本设色，纵35.5厘米、横103.2厘米，美国大都会艺术博物馆藏

“待诏”。正如郭思《画记》所记，熙宁、元丰年间，神宗对郭熙“加奖恩锡，事至稠叠，如锡带，如升官，如奉使颁衣，如常常及赐，皆不可胜纪。”[1]

郭熙之好运止于神宗朝画院，神宗时宫里甚至出现“一殿专背熙作”盛况，哲宗即位后，“易以古图，退入库中。”甚至沦为抹布，随意赏赐众臣。[2]虽然如此，在院外，郭熙画艺于士大夫间仍有一定市场。约于元祐元年（1086），郭熙为文潞公（文彦博）寿作《一望松》，“以二尺余小绢，作一老人倚杖岩前，在一大松下，自此后作无数松，大小相连，转岭下涧，几十百松，一望不断”，“意取公子子孙孙联绵公相之义，潞公大喜。”[3]元祐二年（1087），黄庭坚赞云：“能作山川远势，白头惟有郭熙”[4]，“郭熙虽老眼犹明，便面江山取意成”[5]，“熙今头白有眼力，尚能弄笔映窗光”[6]；苏辙《书郭熙横卷》诗云：“皆言古人不复见，不知北门待诏白发垂冠缨。”[7]可见，暮年郭熙的艺术生命力仍很旺盛，“虽年老落笔益壮，如随其年貌焉。”[8]

郭熙存世的画作中署款并有明确纪年的有《早春图》、《关山春雪图》（皆作于熙宁五年，1072）、《窠石平远图》（作于元丰元年，1078）三幅，均为晚年成熟之作。

《树色平远图》卷写树色烟江。截取局部景致作平远全景山水布局，物象集中于左半幅，左实右虚。卷右近景烟霭江流、岸渚沙洲、野凫掠水、钓船渔夫、窠石古木，远景烟林、江村迷蒙，山峦逶迤层叠，渐远渐无。卷左近景窠石横卧，坡堤起伏，古木偃仰，疏枝横斜，枯藤缠挂，孤亭隐现，峦色迷离，木桥坡径上，行人款款，欣然出游。全幅画法前景墨色浓郁，远景墨色淡雅。以渲染为主，窠石作“卷云”、“鬼面”，老树以“蟹爪”出枝，新枝嫩叶渲淡。全幅表现大地回春、万物复苏景象，意境开阔、微茫、恬淡而悠长，与《早春图》、《窠石平远图》相比，该幅更为接近李成面貌，深得李成“烟林平远之妙”，应为郭熙早年画作。此图无作者款署，拖尾有元冯子振、赵孟頫、虞集、柯九思等人题跋，柯九思诗跋：“郭熙笔法出营丘，古木空亭老更幽。记得溪桥曾访隐，斜阳

1 宋·郭熙：《林泉高致·画记》，第119页。
2 宋·邓椿：《画继》第10卷《杂说·论近》，第76页。
3 宋·郭熙：《林泉高致·画格拾遗》，第103—104页。
4 宋·黄庭坚：《山谷集》第7卷《题郑防画芙》。
5 宋·黄庭坚：《山谷集》第9卷《题郭熙山水扇》。
6 宋·黄庭坚：《山谷集》第2卷《次韵子瞻题郭熙画秋山》。
7 宋·苏辙：《栾城集》第15卷《书郭熙横卷》。
8 《宣和画谱》第11卷“郭熙”条，第123页。

澹澹远山秋。”画中有“宣和中秘”（可知原系宣和御府藏画），曾经明末清初孙承泽、梁清标收藏，后入清内府，有“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等鉴藏印，后经香港张文奎售与美国顾洛阜，再转入美国大都会美术馆。[1]《庚子销夏记》、《石渠宝笈》初编著录。

《早春图》轴绘早春山色。取全景式构图，深远、高远、平远融合无间。峰峦耸峙，涧壑纵横，中峰自地至天蜿蜒扶摇而上（中部为烟霭掩映），气势如虹，是为龙脉。左右山岩拱卫，溪瀑层叠，流泉訇訇注入溪潭；石上长松亭亭，岩边古木偃仰虬曲，枝桠攲侧，瘦硬嶙峋，右侧山坳间楼宇殿堂俨然，溪岸边有人舍舟登岸，山径间有人担物而行，山腰烟岚弥漫。全幅风气朗润，春意萌动，隐含无限生机。正与郭熙自题“早春”图名契合，既凸显出其观察与表现自然之精细微妙，又体现出北宋中后期山水画深入发掘物理、物情、物态之风气。画面下半幅墨色浓郁，上半部墨色清淡，中部墨色最浅，这种墨色安排，有利于表现变化、空间与节奏感。在物象墨色安排上，轮廓线墨色最浓，中间部位（不一定都在物象正中，有的接近轮廓线，位置变化较大）以浓墨渲染，轮廓线与中间部位之间则留出底色，不加皴染，看起来中间部位就像是光线自两边照射来而形成的对比强烈之明暗交界线，如此一来，便以轮廓线、亮部、明暗交界线、反光营造出强烈的物象体积感，浑厚朴实。在勾皴造型上，先以凝重的、有粗细曲折变化之线条写出山岩轮廓，再用侧锋放笔作有浓淡干湿变化与飞白的，如夏日云头般的皴法，后人称为“卷云皴”、“云头皴”或“乱云皴”，山石亦称“鬼面石”或“鬼面皴”。树干轮廓线用笔墨色浓郁，凝重劲挺，节疤用墨通点，枝梢似“蟹爪”，松叶似“拈针”，凝练厚重，老笔纷披，颇见气势。楼殿则用界笔。《格古要论》云：“郭熙山水，其山铨拔盘回，水源高远，多鬼面石，乱云皴，鹰爪树，松叶拈针，杂叶夹笔，单笔相伴，人物以尖笔带点凿，绝佳。”[2]知言哉！郭熙画法有明显的李成痕迹，区别在



郭熙《早春图》，绢本浅设色，纵158.3厘米、横108.1厘米，台北故宫博物院藏



郭熙《窠石平远图》，绢本墨笔，纵210.8厘米、横287.7厘米，故宫博物院藏

1 参见《海外中国名画精选》，上海：上海文艺出版社，1999年。

2 明·曹昭：《格古要论》卷上《郭熙画》，《文渊阁四库全书》本。

于李成用笔"毫锋颖脱"，轻盈秀润，气格"秀媚"，郭熙用笔则中锋含蓄，气格"清劲壮阔"，雄厚壮健。熙"蟹爪"后人有"鹰爪"之称，盖力过于李成也。画幅左侧腰部作者自识"早春壬子年郭熙书"，"壬子"为神宗熙宁五年（1072），钤"郭熙笔"印。画幅右上方有清乾隆诗题："树才发叶溪开冻，楼阁仙居最上层。不藉柳桃闲点缀，春山早见气如蒸。己卯春月御题"，分别钤有金章宗"明昌御览"印、明初"司印"（半印）、清耿昭忠、索额图及清内府等鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。

《窠石平远图》卷写深秋时节平野清旷景色。截取局部景致作平远表现，布局取偏下边式，南宋马远、夏珪等"半边一角"式构成恐导源于此。近景巨石磊硌，寒林萧疏，老树偃仰攲侧，劲挺屈曲。远景山峦如屏（右侧），山下平川，开阔坦荡，烟霭空蒙，一望无际。一道溪流从远景处蜿蜒而来。近景墨色浓郁，物象刻画工细，勾勒、皴擦、渲染结合；远景淡墨粗笔，山峦略取浑厚形势。采用"蟹爪树，鬼面石，乱云皴"、阔叶双钩点染画法，与《早春图》相比，笔力更显精炼、遒劲，《宣和画谱》谓其"年老落笔益壮"，于此可见一斑。该幅很好地表现出了深秋萧瑟、清旷、寂寥意境。左下款"窠石平远元丰戊午郭熙画"，"戊午"为神宗元丰元年（1078）。钤"郭熙印章"一、明代朱棡"晋国奎章"、"敕赐临济一宗之印"等印记十一方和半印一方。未见著录。

《关山春雪图》轴（绢本，纵179.1厘米、横51.2厘米，台北故宫博物院藏）以立幅形制，深远、高远结合，全景式表现深山春雪过后春寒料峭、冰封雪冻景色。画面上部中峰巍峨，浑圆雄厚，峰顶植被密集，远峰参差，耸峙峻峭，中峰脚下山坳处村舍楼宇俨然，水磨轮转，为左右山峦环抱。画面下部左右两边山峦峻厚圆实，中间涧谷溪水流淌，瀑布飞溅，林木森然。屋顶、峰峦、山岩、树梢上满覆积雪，全幅明净、清寒意境中蕴含生机无限。画法峰峦山岩以淡墨作"卷云"皴染以示积雪深厚松软；林木以"蟹爪"出枝，浓墨勾、皴、染；天空以浓墨渲染以示碧蓝，墨色对比鲜明。画幅左下方山石上款署"熙宁壬子二月奉王旨画关山春雪之图，臣熙进"三列十九字，可知该图绘制时间虽与《早春图》为同一年，但视点较远，画法亦较显整饬。画上钤"宜子孙"、"三希堂精鉴玺"、"嘉庆御览之宝"、"宣统御览之宝"等鉴藏印。

从上述传世画迹和文献记载来看，郭熙十分重视对自然山水作细致深入观察、体会与表现，其笔下山水不但带有明显的地域性特征，而且还善于表现不同气候条件（如四时朝暮、雨雪阴晴等）下自然山水之微妙变化，又根据自身创作经验总结出"春山淡冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡"[1]等山水表现原则。

郭熙在《林泉高致》中首先提出山水画表现中视点、布局变化的"高远、深远、平远"三远法："山有三远：自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦；高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。"[2]也是他创作经验的总结，如《树色平远图》卷、《窠石平远图》卷用"平远"；《关山春雪图》轴合用"高远"、"深远"法；《早春图》合用"高远"、"深远"、"平远"法，顺心随意，运用自如。

郭熙又创影壁山水。唐代雕塑家杨惠之曾"塑山水壁"，"郭熙见之，又出新意。"先让"圬者""枪泥于壁"，"或凹或凸，俱所不问"，泥干后，张绢素于壁，"以墨随其形迹，晕成峰峦林壑，加之楼阁人物之属"，而有"宛然天成"之效，"其后作者甚盛"[3]。

---

1 宋·郭熙：《林泉高致·山水训》，第26页。

2 宋·郭熙：《林泉高致·山水训》，第51页。

3 宋·邓椿：《画继》第9卷《杂说远·论远》，第72页。













王希孟《千里江山图》，绢本设色，纵 51.5 厘米、横 1191.5 厘米，故宫博物院藏

郭熙对后世山水画史影响深远，两宋画院杨士贤、张浃、顾亮等均为郭熙弟子；宫廷画家胡舜臣、张著亦为郭熙弟子，陈椿“习郭熙山水”[1]，社会民间画家冯久照、雷宗道、宋处等亦学郭熙。

王希孟，画史无传，籍贯不详，约生于绍圣三年（1096）。现存《千里江山图》卷亦无款印，清初梁清标签题为王希孟作。卷后纸隔水黄绫上有徽宗时权臣蔡京题跋云：

“政和三年闰四月八日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法，不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”

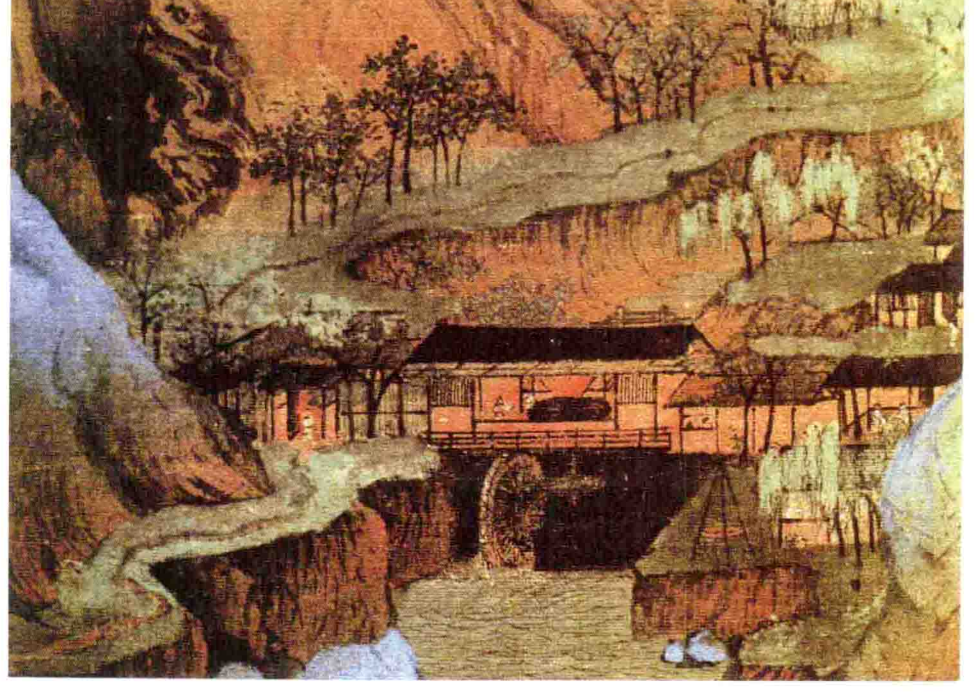
大意是，王希孟为徽宗朝“画学”“生徒”（学生），后被召入“禁中文书库”，事奉徽宗左右，曾多次以自己画作献徽宗，独具慧眼的赵佶虽觉着他画得不怎么好，却由此“知其性可教”，于是“亲授其法”，因而希孟画艺大进。半年后，十八岁的希孟作《千里江山图》进献徽宗，时约在政和三年（1113）。清代宋荦在《论画绝句》附注中说希孟在完成此卷后不久即去世，然未出所据。这些是目前所知王希孟之全部信息。

《千里江山图》卷以长卷形式、青绿重设色描绘北宋徽宗朝万里锦绣河山，脉络连贯，气势如虹。作者仰观俯察，“平远”、“高远”、“深远”结合，采取不同视角以展现千里江山之胜。前景江渚坡岸、村舍林木、透迤连绵，中景千峰万山、层峦叠嶂、拱卫拥抱、高下错落、姿态万千，远景烟霭云天相接。全幅千山万壑竞秀争雄，江河交错，烟波浩淼，气势壮伟。于山岭、坡岸、江湖、水际点缀亭台楼阁、集市水榭、寺观庄院、茅舍村居、山村野渡、长桥水磨、渔舟客船、岗阜幽壑、飞瀑激流、苍松翠竹、绿柳红花、巉岩飞泉、林木禽鸟、渔父樵夫及行旅、游赏、呼渡、捕鱼、赶脚等，千种万般，类聚群分，应物象形，随类赋彩，疏密变化，节奏旋律，无所不具，动静相应，顾盼生姿，笔墨工致，位置得宜，意态生动，秀丽壮美，气象万千，令人目不暇接。江流天地，浩荡渺茫，应是南方风光；危峰高耸，崩岩断崖，却为北方景致；南风北景，交融生辉。意境雄浑、空蒙、壮阔、恢宏而兼备细腻、委婉、精致、优雅，秀丽与壮美辉映，美不胜收，妙不可言。在传统青绿山水画法的基础上，更严谨细腻，点画晕染，皆能合法；比例、透视、布置均能合理；形象刻画精细、入微，比如人物虽细小如豆，意态却栩栩如生；飞鸟虽轻轻一点，却蕴含翱翔态势；万顷碧波，满勾峰头纹。作为画面主体的峰峦、山石、坡岸先勾皴轮廓（披麻、斧劈皴结合以表现山石之肌理脉络与阴阳向背），再以赭石铺底，最后以石青石绿烘染山峦、坡岸顶部，层层叠加。水天树石等先勾勒轮廓，后掺粉加赭渲染傅色，间以没骨法画树干，皴点画山坡。各种技法交替并用，丰富与发展了青绿山水技法与表现力。整幅画面青绿中间以赭色，傅色匀净清丽，富有变化和装饰趣味。石青石绿为矿物颜料，覆盖性强，叠加后质感凝重，与整幅画的墨青、墨绿基调融合自然，既堂皇富贵又爽朗鲜亮、自然不俗。卷后有宋蔡京、元溥光和尚二跋，钤“缉熙殿宝”、“乾隆御览之宝”等印二十八方。经宋蔡京、内府，元代溥光，清内府等收藏。《石渠宝笈》初编著录。《千里江山图》江山恢宏秀丽，人物栩栩如生，元气淋漓，不愧是青绿山水画中的一幅巨制杰作，被誉为中国十大传世名画之一。

《千里江山图》卷是宋代少有的几件可以用来结构两宋物质文化史中建筑部分的图像之一，傅熹年在《王希孟〈千里江山图〉中的北宋建筑》一文中认为，该画“除了在绘画史上的价值之外，从另一角度衡量，画中所表现的的大量建筑物如住宅、寺观、酒店、桥梁、水磨以及舟船等都描绘得非常细致，尤其是画中的住宅，数量多，类型丰富，对于了解宋代建筑，特别是建筑布局，有一定的参考价值。”[2]相关情况，傅氏有详细分

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第57页。

2 傅熹年：《中国古代建筑十论》，第204页。


王希孟《千里江山图》卷 水磨



析，此不赘录。

《千里江山图》卷中的水磨有助于理解北宋末年民间物质文化现状，刻画完整而有真实感，巨大的竖式木轮可以减少木轮转动时水的阻力，以提高效率；整组磨坊建筑简洁而合于实用，其平民化的特点，显示出水力磨坊已成为民间习以为常的粮食加工服务设施，与科学技术的普及。值得注意的是，它不一定是张择端于民间所见的某个具体地点的水力磨坊的再现，或可以理解为张氏部分概括与表现了自己所见民间水力磨坊形象。

北宋画院擅画山水者尚有黄居寀、蔡润、梁忠信、王可训、李希成、陈德之、赵守宗等，惜成就皆不大，现亦无作品存世。

第二节 一角半边："南宋四家"院体山水画

中国山水画在南宋发生了重大变化，即摆脱了五代北宋以来全景式布局与细致刻画自然山水，注重将内心情感、诗意与自然山水融合起来加以表现，在画法上变青绿重彩而为水墨淋漓、健笔大刀阔斧皴擦，在南宋逐渐形成特色鲜明、影响深远的院体山水画派与画风，完成了中国山水画"大小李一变也，荆、关、董、巨一变也，刘、李、马、夏又一变也"的第三步变化。在这"又一变"中，深得高宗青睐的"御前画院"画家李唐具有开创作用与地位，尔后刘松年、马远、夏珪继之而渐臻成熟，画史合称"南宋四家"。

李唐为徽宗朝宣和画院、高宗朝绍兴画院"待诏"，刘松年先为淳熙（1174—1189）画院"学生"，之后为"祇候"，绍熙（1190—1194）画院"待诏"；马远为光宗朝（1190—1194）、宁宗朝（1195—1224）画院"待诏"；活跃于宁、理宗朝的夏珪也曾先任过画院"祇候"、后为画院"待诏"，他们所作自然为"院画"。又由于李、刘、马、夏山水画在

画法、画风上虽各有特点，但多承接发扬之共性，成为南宋画院“院体”主流。四家山水画的风格特点：李唐刚劲犀利、气魄雄伟；刘松年受李唐影响，而整饬过之。马远、夏珪师李唐笔法而刚劲简括过之，水墨淋漓，构图取景多局部特写，有“马一角”、“夏半边”之称。

南北宋之间山水画风发生了巨大变化，李唐虽为亲历与引领这一绘画大变局的关键人物，画史关于李唐生平的记载却甚为简略。现将基本资料胪列于下，再作分析。

《画继》卷六云：

“李唐，河阳人。乱离后至临安，年已八十。光尧极喜其山水。”[1]

《画继补遗》卷下云：

“李唐，字晞古，河南人，宋徽宗曾补入画院，宋高宗时在潜邸，唐曾获趍事。建炎南渡，中原扰攘，唐遂渡江如杭，缘得幸宋高宗，仍入画院。”[2]

《图绘宝鉴》卷四云：

“李唐，字晞古，河阳三城人，徽宗朝曾补入画院。建炎（1127—1130）间太尉邵宏渊荐之，奉旨授成忠郎，画院待诏，赐金带，时年近八十。善画山水人物，笔意不凡，尤工画牛，宋高宗雅爱之，尝题《长夏江寺卷》上云：‘李唐可比唐李思训。’”[3]

该书该卷“萧照”条云：

“萧照，濩泽人，颇知书，亦善画。靖康中流入太行为盗。一日掠至李唐，检其行囊，不过粉奁画笔而已。叩知其姓氏。照雅闻唐名，即辞群贼随唐南渡，得以亲炙。”[4]

李唐《伯夷叔齐采薇图》宋杞跋云：

“谓唐初至杭，无所知者，货楮画以自给，日甚困。有中使识其笔，曰待诏作也。唐因投谒，中使奏闻，而唐之画杭人即贵之。”

明唐志契《绘事微言》：

“马醉狂述唐世说云：政和中，徽宗立画博士院，每召名公，必摘唐人诗句试之。尝以‘竹锁桥边卖酒家’为题，众皆向酒家上著工夫，惟李唐但于桥头竹外挂一酒帘。上喜其得‘锁’字意。”

据上列资料可以大致梳理出李唐生平：

李唐，生卒不详[5]，字晞古，亦作希古，河阳（今河南孟县）人。初，毕文简公收藏有《邢和璞悟房次律图》，甚有价值。崇宁二年（1103），李唐为毕文简公后人临摹复制该图[6]。约徽宗政和（1111—1118）初，李唐赴开封参加当时朝廷举办的图画院考试，由于李唐巧妙地表现了“竹锁桥边卖酒家”这一试题中的题眼“锁”字，而得到徽宗赏识，补入画院。在画院期间，李唐曾经去过宋徽宗第九子赵构的官府——康邸侍奉（“趍事”）赵构。这为后来李唐入南宋画院并得到高宗的赏识埋下了伏笔。李唐“在宣靖间（1119—1126）已著名”，约宣和末（1126）升任画院最高伎术职任“待诏”。宣和末年，

1 宋·邓椿：《画继》第6卷，第50页。

2 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第8页。

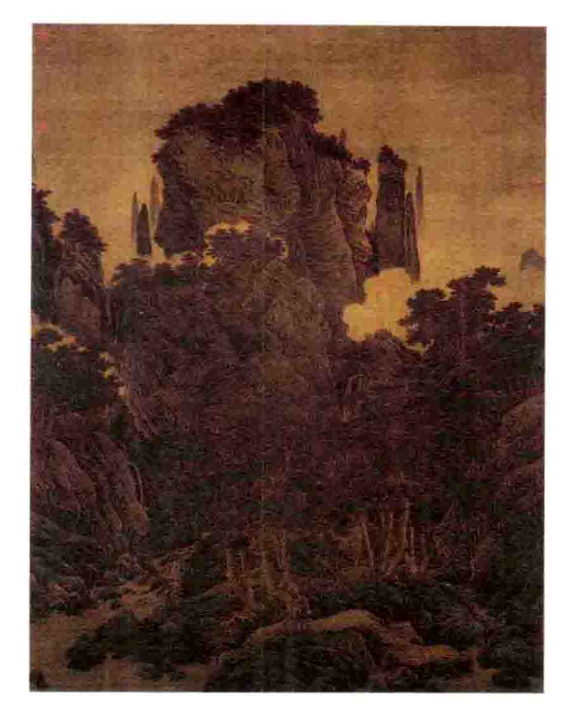
3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。

4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

5 关于李唐的生卒年，研究者众说纷纭，至今未有定论，主要观点有：一、约1050—1130年，这是传统之说，邵洛羊：《李唐》，上海人民美术出版社1980年版，第4页。二、约1048—1130年，徐书城：《宋代绘画史》，第77页。三、1066年左右—1150年左右或更晚，陈传席：《李唐研究》，见《陈传席文集》第2册，第545页。四、1083—1161年左右，王伯敏：《中国绘画通史》，台湾东大图书出版有限公司，1997年，第427页。五、1085—1165年左右，傅伯星：《李唐生卒年代考》，见《中国书画报》1993年4月15日。

6 宋·董逌：《广川画跋》，卢辅圣主编：《中国书画全书》本，第821页。

由于时局混乱，财力不济，诏罢诸艺局，画院亦遭罢废，画家作鸟兽散，李唐不知去向。在南北宋交接之乱离以后，李唐历尽艰苦从北方出发至南宋都城杭州。途经太行山时，遇到了强盗萧照的劫掠，打开行囊一看，全是粉奁画笔之类，一问才知道是鼎鼎大名的画院待诏李唐，于是辞去强盗不做，跟随李唐学画，后来也进入南宋画院。



李唐《万壑松风图》，绢本设色，纵 188.7 厘米、横 139.8 厘米，台北故宫博物院藏

李唐初到杭州时，人生地不熟，生活无着，只能靠卖画为生，画价又不高，日子过得紧巴巴的。一次偶然机会，画院行政主管（“中使”）认出了李唐画迹，说：“这不就是宣和画院时李唐待诏的画吗？”李唐这才有了进画院的机会，于是就把自己的简历投给了画院主管，主管又把这件事告诉了宋高宗。高宗本就熟识李唐，加之李唐在宣和画院时已经很有名了。于是让李唐复职画院，不但职任仍为“待诏”，还下旨授李唐成忠郎，赐金带。之后，高宗还经常为李唐画作题跋，给予赞扬。李唐的画价也因此高起来。

李唐善画人物、山水，以后者成就与影响最大。元饶自然《山水家法》评云：“李唐山水大劈斧皴带披麻头，小笔作人物、屋宇，描画整齐。画水尤得势，与众不同。南渡以来、推为独步，自成家数”；《格古要论》云：“李唐山水，初法李思训，其后变化愈觉清新，多喜作长图大障，其石大劈斧皴。水不用鱼鳞谷纹，有盘涡动荡之势，观者神惊目眩，此其妙也。”[1]均可谓对李唐山水恰当的总结与评价。对中国山水画史而言，李唐两宋之际创新的院体画风，具有更重要的价值与意义。

一般认为，李唐山水画风以南渡为界，分前（北宋）、后（南宋）两期，北宋时期的山水画作品主要有《万壑松风图》、《江山小景图》和《奇峰万木图》等，代表了李唐前期画风。大致属于荆浩、范宽一路，如倪云林说：“盖李唐者，其源出于范、荆之间。”全景式构图，裁剪、布局颇富匠心，林木丰茂苍郁，峰峦层叠，回环起伏，楼阁茅屋点缀其间，远近层次分明。笔墨浓厚精炼，山石作小斧劈皴，有时画树石全用焦墨，叫做“点漆”。画风古朴苍劲，气势雄厚。

《万壑松风图》轴绘松林巨峰深壑。前景坡石、巨松、溪流、瀑布、水口，前景中部坡石上五株、右部岩边六株巨松成林，盘根露土，松身遮掩错落而上，枝叶抱体，苍郁葱茏，交错难分。中景主峰耸峙（峰腰左右岚气拥卫欲接），山岩壁立，泉流奔泻，植被深密。远景云天，岚岫如剑插天。画法以坚凝质实的斧劈皴表现山岩方硬峭峻的质感，以鱼鳞皴表现疤节显露的松身，全幅墨色苍老凝重而蓊郁。恰到好处地表现了北方山水之壮美，大山堂堂，强烈的视觉张力，具有震撼心灵的力量。该画虽基本上采取北宋山水全景式构图与坚凝浑厚的笔墨表现模式，但已具有南宋山水画风特色，如视点与荆

1 明·曹昭：《格古要论》卷上，《文渊阁四库全书》本。

浩、范宽等的山水画相比，已较为迫近，视野也已缩小，视角取平视，已不难感觉到“一角半边”式意味，“已大大不同于郭熙时代山水意境的宽泛与情调的平和，也不同于范宽山水的激动人心。画法则本之于范宽。这说明，李唐开拓南宋新风格借助了范宽传统。这一新风格在北宋末还是滥觞，构图也尚繁多于简，不那么单纯洗练以至空灵。”[1]该画是两宋院体山水画风嬗变过程的集中、形象展示。画面高耸主峰左边远处淡墨剑峰上，有作者“皇宋宣和甲辰春河阳李唐笔”十二字隶书款题。宣和甲辰为公元1124年，可知是李唐南渡前作品，年纪已在七十五岁以上。画上钤有南宋贾似道“悦生”葫芦印，明初“典礼纪察司印”半印、清初梁清标及清内府鉴藏印。《石渠宝笈》三编著录。

《江山小景图》卷（绢本设色，纵49.7厘米、横186.7厘米，台北故宫博物院藏）绘江岸连绵群峰，前景山岩突兀，涧壑纵横，林木穿插；中景千峰竞秀，峰顶植被丰茂，楼阁点缀其间，峰脚屋舍隐现，山路曲折蜿蜒，江波浩淼，暖风习习，大船张帆，小艇摇橹；远景碧水长天，（画面右边）江渚逶迤远逝，林木、渔船隐约，远山一抹，宛如眉黛。画法以小斧劈皴兼烘染表现山岩的劲峭坚实，阴阳向背，笔迹墨色柔淡轻盈，轻松随意，构图、用笔与作画心境与《万壑松风图》差别较大。赋色时兼用错落有致的泥金点苔，十分别致。全卷呈右下左上斜向对角线式构图，拉近视点，截取群峰上半部表现，与后来马远、夏珪“一角半边”式院体画风已甚为接近，可以明显感觉到“刘、李、马、夏又一变”之“变”。图上无款，传为李唐作。清代乾隆帝题签：“御题宋李唐江山小景神品”，画面上部中间有乾隆题两段长跋，拖尾有明董其昌、清程正揆跋。画卷上钤清初宋荦与清内府鉴藏印。董、程题跋表明该画明代中期以后经韩世能、董其昌、周挹斋、程正揆、宋荦等递藏，后入清内府。《石渠宝笈》续编著录。

《长夏江寺图》卷（绢本青绿重设色，纵44厘米、横294厘米，故宫博物院藏）绘江边群峰秀美风光。构图呈明显“半边式”，画幅中部近景奇峰竞秀，峰顶林木丰茂，涧壑交错，雾霭缭绕，山路蜿蜒连绵，左起路边古树参天，树下数人坐谈，身旁江渚蜿蜒远去。远景江面渺远，涟漪款款，云水相接。近景山岩卧石先用大斧劈皴造型，峻峭劲爽，后于顶部施以青绿重色，浓郁厚重，与远景的虚灵表现形成了强烈对比。该图保存了李唐青绿山水之面目，但它已经不是北宋以前习见的青绿画法，而是水墨为主结合青绿的画法了。明张丑《清河书画舫》著录云：“《长夏江寺图》，古雅雄伟，今在吴郡朱氏。前有高宗御题，后有开封赵与叹印。真笔，妙品上上。如马远《松泉图》，夏珪《溪山无尽图》名迹，然皆不能及之”；清朱彝尊《曝书亭记》跋李唐《长夏江寺图》曰：“观其画法古雅深厚，宜为思陵所赏。卷首题曰：‘长夏江寺’，卷尾题曰：‘李唐可比李思训’。按：宋人着色山水多以思训为宗，盖春山薄而秋山疏，惟夏山利用丹墨，比之思训可谓知言也。”评价甚高，为李唐山水画名作。惜全幅已残破不堪，多处漫漶不清，形象大都难以辨认。图卷无款印，卷前宋高宗御题“长夏江寺”四字，卷后高宗御题“李唐可比李思训”七字。前半卷上部有清高宗弘历题诗二首，后隔水处有清代王铎款题，后幅有清代曹文槟题跋。卷前后分别钤有清梁清标、乾隆内府收藏印多方。经《清河书画舫》、《式古堂书画汇考》、《墨缘汇观》续编、《石渠宝笈》初编、《南宋院画录》等著录。

《采薇图》卷一般认为描绘的是商末贵族伯夷和叔齐耻食周粟，在首阳山上采薇草充饥，后来饿死的故事。该画虽被视为人物画，但就画面人物所占比例甚小，大面积为山水来看，实际上应该视为山水画，且是李唐创立南宋院体山水画风的直接形象证据。与《清溪渔隐图》稍作对照，可见有很多相似的地方：景致明显应取于同一地域，只是左右互调了一下；都采取横卷形式作局部表现。画法上山岩、林木勾、染、皴兼施，

1 薛永年、赵力、尚刚：《世界美术全集·五代至宋元》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第119页。



李唐《采薇图》，绢本淡设色，纵 27.2 厘米、横 90.5 厘米，故宫博物院藏

山岩立面用大斧劈皴，平面以阔笔勾轮廓后用淡墨晕染，画面右部古松勾皴结合，略施渲染，绕树枯藤只勾不皴不染，左部前景虬曲盘绕而上的阔叶树则只勾、染不皴。全幅刚柔相济，笔墨滋润，表现方法介于《清溪渔隐图》与《万壑松风图》之间。邹迪光《石语斋集》跋李唐《采薇图》曰："评绘事者谓宋之晞古似唐之思训，而人物兼擅，画牛更精。此卷《夷齐采薇图》，二人对语，酷有生态。一树离奇偃蹇，一树叶欲脱不脱，信腕挥运，自生妙理，真大匠手也。当时之评，固无虚语。"石壁上作者款署"河阳李唐画伯夷叔齐"九字，应为李氏晚年作品。卷后有元代宋杞，明代俞允文、项元汴，清翁方纲、蔡之定、阮元、林则徐、吴荣光等九家题记。《清河书画舫》、《清河书画表》、《珊瑚网》、《佩文斋书画谱》、《式古堂书画汇考》、《辛丑销夏记》、《南宋院画录》等书著录。

作为"南宋四家"之首的李唐在山水画史上享有很高的地位，对后世画史影响很大，对其评价有褒有贬：

赞扬者如元汤垕《古今画鉴》云："仆于李唐差加赏阅"[1]；饶自然《山水家法》云："南渡以来推为独步，自成家数"；陈传席《李唐研究》说："李唐画系，支配南宋一代，系无旁出，正是那个时代的特有产物。"[2]

贬抑李唐者主要是之后的士人画派，如元初赵孟頫跋《长江雨霁图》诗云："李唐山水落笔老苍，所恨乏古意耳。然自南渡以来，未有能及者，为可宝也。"[3]这是说李唐山水乏"古意"，开了元代批评"南宋四家"的先河，元代山水画以师法董、巨的赵孟頫、"元四家"（黄、王、倪、吴）为主流，主张"古意"、"以书入画"，"南宋四家"淡出。明代初期至中期，浙派兴起，占据主流，戴进等人力学"李、刘、马、夏"，李唐影响再次加强。此后，"吴派"、董其昌、"四王"递兴，推崇"元四家"，"南宋四家"再受冷落，一直到二十世纪初，倡导革"四王"的命，"李、刘、马、夏"影响又开始大起来。

刘松年，生卒年不详[4]，杭州人，家居清波门外，俗呼为"暗门刘"。南宋孝宗赵昚淳熙（1174—1189）画院学生，后为画院祗候，绍熙（1190—1194）年进位为待诏，宁宗朝（1195—1124）进《耕织图》称旨，赐金带。工画道释、人物、山水、界画，主要师法张训礼、李唐、赵伯驹等。"师张敦（按：当为"训"之误）礼，工画人物山水，神气精妙，名过

1 元·汤垕：《古今画鉴》，第707页。

2 陈传席：《李唐研究》，第585—586页。

3 转引自清·厉鹗《南宋院画录》第2卷，第11—15页。

4 张安治《刘松年及其绘画作品》说："只能说明他（刘松年）活跃在一一七〇—一二二四年这一段时期，估计他的生卒年代约在一一三五—一二二五年之间。"载《故宫博物院院刊》1980年第2期。

于师”[1]，而张训礼“学李唐画山水人物，恬洁滋润，时辈不可及，刘松年师之，一说着色青绿如赵千里笔法。”[2]刘松年画艺高超，“院中人绝品也”[3]。深得皇室青睐，如曹溶《刘松年〈宫蚕图〉》跋曰：“刘松年南渡院中名手，宁宗嬖幸无间”[4]；《画史会要》卷三曰：“宁宗朝……赐金带”[5]；杨妹子题刘松年《赵清献琴鹤图》曰：“清献先生无一钱，故应琴鹤是家传。谁知默鼓无弦曲，时向珠宫舞幻仙”[6]；等等。

刘松年在山水画上接续并发展了李唐创新的院体山水，取得了很大成就，为南宋院体山水画派重镇，“南宋四家”（李、刘、马、夏）之一。山水画作历代文献记载甚众，如《西湖春晓图》、《桃花书屋图》、《桃源图》、《春山仙隐图》、《春山读书图》、《雪江独钓图》、《望潮图》等，现存《雪山行旅图》轴、《四景山水图》卷等。刘松年的山水画面貌独特，尤其表现在承继并大力发扬李唐精深严谨的一面，青绿、水墨结合，行笔微细，气韵内敛、温婉而优雅，细润、清丽而秀洁，“神气精妙，名过于师”。

《四景山水图》卷画春、夏、秋、冬四季景致。共四幅，取景、构图均为明显的边角式。

第一幅《春景》。布局偏向右下，右幅景物充实，墨色浓郁，左幅空阔，墨色淡逸，以如黛透迤渐隐的远山平衡画面。近景湖堤折落横隔，堤边水中芳草萋萋，堤上垂柳依依，桃树攲侧多姿，春花怒放，落英点点，妩媚妖娆，湖石横卧，假山、小桥、林木俨然，堤上（画面中下）二人作交谈状，一人牵驴，一人携盆，缓缓向小桥行去，小桥对面一人小跑着上桥，似来接应。中景湖边堤上林木掩映中庄院楼阁隐现，门前、树下童仆数人，忙于清理担具，像是随从主人倦游归来（或仿佛主人将要骑马游春），楼上垂帘未卷，似有人春睡未足。（右边）远景峰峦叠嶂，透迤而去，渐远渐淡；左边云天与水色交光，晨雾迷蒙。画法物象轮廓勾勒，庄院小桥界笔，阔叶双钩，柳叶、桃花点染，堤岸、湖石、假山小斧劈皴，云烟雾霭渲染。全画春光明媚，生机蓬勃。

第二幅《夏景》。布局偏向左下，以如黛层叠远山平衡画面。前景山崖高耸斜峙，巨石横卧，灌木丛生。中景垂柳、青松、假山、杂花掩映下楼、栏、台、廊、房、堂、舍、亭整齐、隐约，柳荫虚堂，主人趺坐纳凉，一童仆侍立一旁。远景云烟雾霭浮动，水天一色。画法山岩以小斧劈皴带水皴染，阔叶灌木双钩，柳、松、杂树树干以墨笔双钩轮廓后皴擦，松针短线横擦，柳叶以墨色层层点染，杂树叶片点皴，楼殿亭舍栏台等用界笔，人物衣纹、花朵傅以厚重白色，烟霭渲染，不见笔痕。全幅虽画夏景，但令人感到清凉静爽，“可居可游”者也。

该图堂中白衣主人所坐圆木躺椅（似能调节靠背斜度）值得关注，“有可能是中国第一把躺椅”，有助于说明躺椅在当时的演变情况，应可以作为论述南宋物质文化史的参考图像。

第三幅《秋景》。布局偏向右下，以淡墨远山平衡画面。近景山岩壁立，巨岩斜卧，灌木由石壁间探出，两座小桥连接屋舍、堤岸，在青红如绣的老树环绕掩映下，庄院、墙垣、亭榭俨然，一长者独坐榻上养神，面前长几上放着书籍古玩之属；中景烟波浩淼，水天一色；远景淡岚起伏层叠远去。画法山石小斧劈皴，阔叶或双钩，或点簇，庄院台榭桥栏界笔，在大片绿色叶片中点缀以红叶，色彩对比、顾盼、呼应独具匠心，人物傅以厚

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。
2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第52页。
3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。
4 转引自清·厉鹗《南宋院画录》第4卷引曹溶《静惕堂集》，第80页。
5 明·朱谋垔：《画史会要》第3卷，《文渊阁四库全书》本。
6 明·张丑：《真迹日录》第5卷，《文渊阁四库全书》本。

重白粉，十分醒目。全幅庭院幽深，高雅清闲。

第四幅《冬景》。布局偏向左下，以远山平衡画面。近景巨石横卧，灌木丛生（上有白雪点点），（画面中部）石上三株巨松拔起，松身互相遮掩，折落而上，姿态攲侧，枝叶扶疏、招展，或偃卧，或倒悬，枝上隐约有一线积雪未化，松下房舍隐现，木拱桥横跨两岸，桥上一人白衣撑伞骑驴瑟缩而行，有一侍仆前导（似在叮嘱主人小心），庄院中堂女主人掀帘张望（桥上主人），充满关心；远景峰峦层叠透迤。全幅物象笼罩在皑皑白雪中。画法楼台亭榭用界笔，山石用小斧劈皴，刚健而滋润。松针以短线簇成后渲染，以细笔勾勒水纹，大面积借地为雪，人物傅以厚重白色，有点醒全画作用。

全画（春、夏、秋、冬、四幅）将人物、环境、季节、气候有机融为一体，情趣盎然；画法严谨细密，画风近李唐而精细过之；无款印，后幅有明李东阳题记：“刘松年画考之小说，平生不满十幅，人亦难得。此图四幅，写作数年迺成。今观笔力细密，用心精巧，可谓画之圣者。”钤“春和园鉴藏”等收藏印二十四方。《庚子销夏记》著录。

“南宋四家”中，李唐、马远、夏珪以方折刚硬风气为主，而刘松年却与此有别，更显精妙严谨、温婉优雅、清丽秀润而圆洁，得到后世普遍赞誉，直到明末莫是龙、陈继儒、董其昌等“南北宗”论出才被批评，如张丑《清河书画舫》甚至将松年列为“南宋四家”之首：“北宋四名家李成为冠，董源、巨然、范宽次之。南宋则刘松年为冠，李唐、马远、









刘松年《四景山水图》，绢本设色，每段纵 41 厘米、横 69 厘米［各幅尺寸略有差异］，故宫博物院藏

夏珪次之。”[1]

刘松年《四景山水图》中建筑图像十分丰富，有助于表明南宋杭州西湖边大户人家庭院的布局、室内陈设、建材与木格子窗（应为双层，《夏景》因为炎热已经拆去了所有建筑物上的格子窗，只见柱子，湖堂最为明显；而《冬景》因为寒冷则装上了所有格子窗；《春景》、《冬景》由于气候适宜，拆去了外层格子窗，仅留下以淡墨勾勒的里层格子窗）的运用，既是南宋建筑史必引的，也是南宋物质文化史研究中难得的形象资料。何以见得图中所绘建筑为南宋的？主要是其中的格子窗透露了玄机（请参见本书《绪论》部分），虽然如此，但仍需注意的是，图中格子门属南宋事物，并不表明画中其他建筑与器物一定均属南宋。

马远，生卒年不详，马氏“一门五代七画家”就有六位供职于两宋画院，为画院生力军，马远生长于浓郁的艺术氛围中，有优良的画学素养，高超的绘画技巧。成人后的马远如其父祖辈一样，进入画院，开始的伎术职任为“图画院祗候”，光宗朝（1190—1194）进位为待诏，宁（1195—1224）、理宗朝（1225—1264）续为“待诏”。张镃《南湖集》言及马远及其祖马贲云：“马贲以画花竹名政、宣间，其孙远得贲用笔意，人物山水皆极其能。”即凸显出马氏在两宋画院中的大致情状。马远悠长的一生，与南宋画院休戚与共。两宋画院中的马氏由于画艺水平高，历朝供职人数多，根深蒂固，势力非同一般。马远与皇室的关系亦非同一般，可谓不折不扣的“御前画院”画家。在清厉鹗《南宋院画录》里辑录有不少后世记载宋宁宗、杨皇后（宁宗恭圣皇后，或作“杨妹子”、“杨娃”[2]）等为马远画作题名、题诗（“杨妹子”所题最多）的资料可证，如陶宗仪《书史会要》云：“杨妹子，杨后之妹，书似宁宗，马远画多其所题。语关情思，人或讥之”；姜绍书《韵石斋笔谈》云：“马远《松院鸣禽》小幅，杨妹子题其左方云……”；陈继儒《妮古录》云：“马远画竹，……上有辛巳长印，下有御书之宝”；王世贞《弇州山人续稿》云：“马远《观梅图》……对题御书一绝句……当是光宁所题也”；等等。

马远的出身使他从小在绘画上受到了良好的家庭教育，平生供奉画院为他提供了丰富的画学资源、充裕的时间与良好的创作条件，皇室的赏识则是他职业画家生涯的护航。这些保证了他能全身心地投入各画科的研究与创作。

虽夏文彦《图绘宝鉴》云：“马远，……画山水人物花禽，种种臻妙，院人中独步也。”[3]但在画史上，马远最重要最具特色的成就是通过山水画体现出来的，他在山水画上充分推进了李唐两宋之际创新并渐臻成熟的酣畅简括大斧劈皴水墨山水画风，是继刘松年后的南宋院体山水画派又一重镇，共同结构与丰满了充满时代特色的南宋院体山水画。正如徐书城《南宋绘画史》所说：“南宋‘院体’山水画的典型形态，是出现在马远和夏珪笔下的山水画作品。这个画派的草创者虽是李唐，但他的画风仍保留着范宽山水画的‘雄强’之风；刘松年大致上已脱去旧格；到了马远笔下，才奠定了南宋‘院

---

1 明·张丑：《清河书画舫》第11卷上，第436页。

2 “杨皇后”与“杨妹子”、“杨娃”之间的关系，目前有两种看法：一是认为杨妹子为杨皇后之妹，如王世贞跋马远《水图》十二幅（现藏故宫博物院）云：“其印章有杨娃语。长辈云：‘杨娃者，皇后妹也。以艺文供奉内庭，凡远画进御及颁赐贵戚，皆命娃题署云。’……后杨氏承恩执内政，所谓杨娃者，岂即其妹耶”；清·孙承泽《庚子消夏录》云：“马远，在画院中最知名，余有红梅一枝，蒨艳如生，杨妹子题一诗于上。按：杨妹子者，宁宗恭圣皇后之妹，书法类宁宗。凡御府马远画，多令题之。”二是认为杨妹子即杨皇后本人，如元·吴师道《吴礼部集》题《仙山秋月图》诗自注云：“宫扇。马远画。宋宁宗后杨氏题诗，自称杨妹子”；启功《谈南宋画上题字的“杨妹子”》认为杨娃即杨姓之误，杨姓即杨后；徐邦达认为将杨后和杨妹子视作二人是明清学者的讹误；江兆申《杨妹子》一文进一步确定了杨皇后与杨妹子实际上同为一人（《双溪读画随笔》，台北故宫博物院，1977年）。

3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。


马远《踏歌图》，绢本设色，纵192.5厘米、横111厘米，故宫博物院藏

体'的格法——具有鲜明的宫廷艺术的典丽风范。"[1]

马远画法除承继家法外，山水主要"师李唐"，元饶自然《山水家法》、明朱谋垔《画史会要》、曹昭《格古要论》均如此说。马远山水画的特色是截取、挪移景致局部合成画面，主观性强；布局多作边角处理，"人号马一角"；画法以大斧劈带水皴擦渲染山石，树多斜敧偃蹇，树枝折落拖出，老枝瘦硬如屈铁状，称"拖枝"，方折劲硬与圆润柔和相济，勾勒多用钉头鼠尾，兼行战笔之法。布局简妙，笔迹劲爽从容，水墨淋漓，意境清远、深邃而空灵，富有诗意。马远山水有两种布局：一是边角式，以此为主，如明曹昭《格古要论》论马远山水特点曰："马远师李唐，下笔严整，用焦墨作树石，树叶夹笔，石皆方硬，以大斧劈带水墨皴。其作全景不多，小幅或峭峰直上而不见其顶，或绝壁直下而不见其脚，或近树参天而远山低，或孤舟泛月而一人独，此边角之景也"[2]；二为全景式，如元饶自然《山水家法》云："马远画师李唐，笔数整齐；布境用焦笔作树干斗柄，树叶夹笔。石皆方硬，以大劈斧带水笔。人物衣褶，小者鼠尾，大者柳梢，有轩昂闲雅气象。楼阁用尺界画，衬分染色，极其精明。人谓马远全事边角，乃见未多也。江浙间有其峭壁大障，则主山屹立，浦溆萦回，长林瀑布，互相掩映。且如远山外低平处，略见水口，苍茫外微露塔尖，此全境也。"[3]

现存马远山水画作有《踏歌图》轴、《松寿图》轴、《水图》十二幅、《山径春行图》页、《石壁看云图》页、《雪滩双鹭图》轴、《梅石溪凫图》页等多幅，后二者中山水虽是作为花鸟画的背景出现的，但就花鸟在画幅中所占比例甚小来看，宜视为山水画。

《踏歌图》轴描绘群峰下农民载歌载舞情景。全景式构图，分为上、中、下三段，下段为近景，田垄、庄稼、山径、石桥、巨岩、梅竹、垂柳、溪泉各得其所，山径上画人物六（右四左二），右边四位老农尽情踏足和歌而行，欢快气氛溢于画外。中段云烟雾霭浮动，可谓中景。上段为远景，左边云海中群峰如剑，直插云天，峰脚楼廊绕峰腰而上，有楼阁一角探出，右向挺拔松林、缭绕云烟中殿堂隐约，右上部淡墨数峰于云海中拔起，与左边高峰相对，平衡构图。在布局上打破五代、北宋以来的大山堂堂居中，群峰拱卫，气势雄浑的全景式构图模式，采取边角式截取多处局部景致合成全幅之手法，重点突出，层次分明而紧凑，精炼而概括，视点退远，视角加大，视野开阔，为马远"边角之景"外的另一种独具匠心的全景式构成。画法以大斧劈带水笔侧锋斫扫峰石，笔迹果断快捷，方折、峭峻、硬挺而奇特；柳干、松身瘦硬似铁，树枝折落拖曳（画史称为"拖

1 徐书城：《宋代绘画史》，第88页。

2 明·张丑《清河书画舫》第10卷下，第403页。

3 清·厉鹗《南宋院画录》卷七引元饶自然《山水家法》，第135页。

枝马远”）；等等，莫不凸显出马远山水画在表现技巧上的创新与独特面貌。物象过渡处，略施渲染。人物衣纹用钉头鼠尾描，笔法精练，颇富神采。全轴情景交融，气魄和谐壮伟，烟云、峰峦、林木、楼殿等物象相得益彰，互为生发，空间辽阔，动静咸宜，刚柔相济，光影迷蒙悠远，气韵清远，意境静谧，如梦似幻，恍如仙境。承李唐而有创新，为南宋院体山水画中不可多得的代表作品。画幅右下角有“马远”二字款署，左上方有宋宁宗赵扩题诗“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，垅上踏歌行”一首（有点题作用）并题记“赐王都提举”。画上钤赵扩“御书之宝”印，经《东图玄览编》、《诸家藏书簿》、《佩文斋书画谱》、《南宋院画录》等书著录。

《松寿图》轴（绢本设色，纵23厘米、横52.7厘米，辽宁省博物馆藏）画山岩下高士远眺。构图取右下角半边式。近景画一高士斜倚坐于山岩下石榻上远眺，轻松适意，神瞩冥茫，有得一之想，一手抚膝，一手支身，一童子抱杖低头侍立一侧，似在打瞌睡。高士头顶上方巨松从山岩处横出，松根出石，松身折落斜向左上，老干遒劲，松节、松鳞显露，松枝先折落右上，再猛然右下拖曳折回，与由山岩顶部探出的另一株松身折落右上，松枝急速拖曳左下者形成呼应顾盼之势。中景为淡墨层叠峰峦，渐远渐隐，以至于无。远景云天辽阔渺茫。画法以大斧劈带水笔斫扫山岩，气势峭拔方硬，以浓淡不同层次墨色勾松树轮廓线后稍加渲染，以增添空间距离感与柔和韵致，远山以淡墨勾线后由轮廓线处内向渲淡，类凹凸法，以表现峰峦的立体感，均充分表现了马远山水画之特色。全轴既气势豪放，又水墨淋漓，韵致蹁跹，刚柔相济。画心右下角行书“马远”二字款署，画幅上方空白处有南宋宁宗赵扩题七言诗：“道成不怕丹梯峻，髓实常欺石榻寒。无恋世间名与贵，长生自得一元丹。”并题记“赐王都提举为寿”。可见这是一幅君臣合作赐朝臣“王都提举”的生日礼物（同样性质的作品还有上述《踏歌图》与《妮古录》、《吴氏书画记》均有著录的《竹鹤烟泉图》）。该轴历代多为民间收藏，除上有弘历一方“子孙永宝”朱文收藏方印表明曾经清乾隆帝内廷鉴藏过外，未见其它收藏印鉴，亦未见历代文献著录。上世纪五十年代，辽宁省博物馆从王麓泉处征集入藏。

《水图》卷（绢本设色，每段纵26.8厘米、横41.6厘米，故宫博物院藏）共十二幅，每幅均由南宋宁宗皇后杨氏书写画名：“洞庭风细”、“层波叠浪”、“寒塘清浅”、“长江万顷”、“黄河逆流”、“秋水回波”、“云生苍海”、“湖光潋艳”、“舒浪卷”、“晓日烘山”、“细浪漂漂”（第十一幅因缺半幅，故无图名），图名后均小字书“赐大两府”，皆钤“壬申贵妾杨姓之章”。所谓“赐大两府”者，根据卷后明代王世贞跋，应为杨石、杨谷（杨皇后二兄）府。该画前引首有明李东阳篆书“马远”二字，后幅有李东阳、吴宽、王鏊、陈玉、梁股、俞允文、陈永年、文嘉、张凤翼、王世贞诸人题记。十二幅专门画水，除了两三幅上有极少岩、岸、山、日、雁等外，没有其它物象，完全是对在不同环境、气候、季节中水的不同姿态、情趣和意境的描写，表现得惟妙惟肖，尽得水之性、水之理。如水之静谧、鼓怒、炫奇、迂回、盘旋、汹涌、激荡、跳跃、碰撞……微风吹处，涟漪翩跹，月光反照，姿态款款，《湖光潋滟》、《秋水迴波》等图甚至表现出了光影婆娑，十分细腻，静对画面，能感受到阳光因被烟霭遮挡，水面上云影浮动，水光变暗，而阳光照射下的部分则闪亮。在明与暗的光影对比中，波光粼粼，生机活力无限。李东阳曰：“马远画十二幅，状态各不同，而江水尤奇艳。出笔墨蹊径之外，真活水也。”[1]王鏊跋马远画水曰：“今观远所画之水，余平远，盘回澄深，汹涌激撞，输泻跳跃，风之涟漪，月之潋滟，……有咫尺千里之势，所谓画水之变，岂独两孙哉。”[2]构图取典型的“一角半边”式，近景清晰，水波情态各异；远景迷蒙，水天一色。画法因水之形态不同而各异，笔法

1 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，第233页。

2 周青云：《四部总录艺术编》，北京：文物出版社，1984年，第423页。

变化多端，尽水之变，全凭勾勒之功，用线或细如发丝，或用战笔，或断线为点，或粗实稳健，或雄壮浑厚，或细腻流利，或简洁多折。勾勒之外，兼施渲染，状物表情，摄势取性，技法流利纯熟。丰富生动，曲尽其妙，颇具匠心，别有新意，充分体现了马远以线造型的能力。竹懒云："凡状物者，得其形不若得其势，得其势不若得其韵，得其韵不若得其性。形者，……性者，物自然之天，技艺之熟，熟极而自呈，不容措意者也。马公十二水，惟得其性，故瓢分蠡勺，一掬而湖海溪之天下具在。"[1]此图钤清耿昭忠、梁清标及乾隆内府印玺多方，经《弇州山人稿》、《六研斋笔记》、《式古堂书画汇考》、《石渠宝笈》初编著录。

《山径春行图》页（绢本设色，纵27.4厘米、横43.1厘米，台北故宫博物院藏）绘春日溪边柳下高士缓行远望。构图为典型的左下"一角"式，右上以题诗、飞鸟平衡画面。近景处两株柳树吐露新芽，二树身叠压错落而上，树根出土，柔条随风招展，禽鸟翔止枝上，灌木又添新叶。柳下一高士捻须于溪边小路缓行，作觅句状，神情怡然，一童子抱琴随之。远景大部留白，云天一色，虚渺空灵，让人遐想翩跹，左上角淡墨山峰层叠如黛。意境明媚轻灵，生机盎然。画法先以不同浓淡层次的墨笔勾勒物象轮廓线，后略加皴擦，施以渲染。树干用双钩，树枝以"拖枝"法写出。山径以淡墨皴染而成，渐远渐淡。人物衣纹作钉头鼠尾描，挺直劲硬，行笔略显颤掣。全幅虚实结合，刚柔相济。画幅左下角款署"马远"二字，画面右上部题"触袖野花多自舞，避人幽鸟不成啼"七言二句，无款印，当为宁宗杨皇后所书。画上钤清张则之藏印，此页为《名绘集珍册》第十三幅，《石渠宝笈》三编著录。

《雪滩双鹭图》轴绘严冬里雪岩寒枝白鹭，构图为左下角式，近景巨树从画面左边中上部伸出，折落下行后分枝继续下行，主干弯折向右上（顶部歇落禽鸟两只），有"拖枝"之趣。老干下方（画面左边）巨岩探出，岩上白雪堆积，画面下部左边巨石横卧，右边溪流湍急，撞击涧石，溪岸蜿蜒，苇草枯索，白鹭四只（左三右一）瑟缩于严寒中，左边三只聚于石边苇草丛中，右边一只缩颈孤立在滩边石上。远景云天一色，浩淼微茫。画法山岩、坡石、老干先以浓墨勾轮廓线，颇行"战笔"之法（便于表现枯索物象），再以大斧劈皴擦以示物象体积；云烟雾霭以淡墨渲染，不见笔迹墨痕；以留出绢地的方法表现积雪与白鹭羽毛。全幅有形物象方折劲硬，无形物象（雪、水、云、天等）轻盈虚灵，虚实相生，浓淡相映，烘



马远《雪滩双鹭图》，绢本设色，纵59厘米、横37.6厘米，台北故宫博物院藏

1 沈子丞：《历代论画名著汇编》，北京：文物出版社，1982年，第317页。

托出严冬枯索寂寥与逼人寒意，特具匠心。画幅左下角岩石上款署“马远”二字，画上钤有明安国“桂坡安国鉴赏”、清内府“嘉庆御览之宝”等鉴藏印。

《梅石溪凫图》页（绢本设色，纵26.7厘米、横28.6厘米，故宫博物院藏）画春天山岩边溪塘野凫嬉戏。构图取左上角式，简洁巧妙，虚实相生。近景处（画面上边、左边）腊梅从石壁上横斜、倒悬而出，几近水面，老枝柔条，折落有致，梅花或怒放，或含苞，争奇斗艳。山崖下一湾溪水，水面落英缤纷，微波漾起，涟漪款款，十只野凫于溪中追逐嬉戏，或振翅欲起，或收势欲潜，或抬头欲进，或以喙梳羽，或回首相呼，或大小从游、依偎逗玩，或交颈呢喃，不一而足，天真烂漫，生机勃勃，春意盎然。画法近景山岩以大斧劈浓墨带水笔皴扫并略施渲染，中景山岩以淡墨皴染，远景溪岸只用渲染，以墨色浓淡与技法变化营造远近空间透视感。以浓墨“拖枝”法作梅枝，苍劲老辣，点笔写梅花，连绵细笔勾水纹，野凫笔致工丽，工写兼施，境界静中取闹，野趣盎然。画面左下款署“马远”二字，钤“于腾”等印多方。

《高士观瀑图》页（绢本水墨淡设色，纵25厘米、横26厘米，美国大都会博物馆藏）以左下角式布局画松下石间高士观瀑。近景巨石突兀，怪异孤松虬曲而上，枝条自左上倒拖向右下，远峰间瀑布如练飞泻，围栏边一高士俯身观泉，一童子抱杖侍立。山石以大斧劈带水重笔勾皴，远处山体以淡墨晕染，画面右上大面积留白，全幅虚实相映，意境疏简空阔。画面左下角款署“臣马远”三字，右下钤“季千心赏”白文印、“竹里馆”朱文印。

夏珪，字禹玉，生卒年不详，钱塘人，南宋宁宗、理宗时任职于御前画院。先为祗候，后进位为待诏，“赐金带”，画艺高超。[1]

夏珪善画山水、人物，以山水见长。山水近师李唐，远法米芾、范宽、董源、巨然、王洽，渊源十分广泛，如元倪瓒评夏珪《千岩竞秀图》云：“岩岫潆洄，层见叠出，林木楼观，深邃清远，亦非庸工俗吏所能造也。盖李唐者，其源亦出于荆、范之间，夏珪、马远辈又法李唐，故其形模若此”[2]；文徵明称他“尝学范宽，……或为王洽，或为董、巨、米颠，而杂体兼备，变幻间出”[3]；董其昌云：“夏圭师李唐，更加简率，……而若灭若没，寓二米墨戏于笔端”[4]，在师法基础上，夏珪发展出了自己的画风，为“南宋四家”殿军，同属“李、刘、马、夏”一系于院体山水画风，尤与马远相近，画史并称“马夏”，后世多以“马夏”称南宋院体山水，但夏珪与马远相比，又有不同，在形制上多巨制长卷，如现存《溪山清远图》（纸本水墨，纵46.5厘米、横889.1厘米，台北故宫博物院藏）、《长江万里图》（历代著录尺寸不一，现存三本，一为耶鲁大学博物馆藏；一为美国堪萨斯博物馆藏；一为台北王雪艇收藏[绢本水墨，纵29厘米、横543.5厘米]，“三卷俱真”[5]）、《江山佳胜图》（纸本设色，纵31.2厘米、横736.7厘米，上海博物馆藏[6]）、《溪山无尽图》（纸本水墨，纵38厘米、1639.5厘米，台北历史博物馆藏[7]）等均为长卷巨制，由于长卷在绘制时难以把握，因而在画史上并不多见，但夏珪在处理上却颇显游刃有余，“上下互见，前后相照，高低远近、深浅小大、隐显纡直、夷险静躁各得其宜，类不失一，而意趣

---

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第16页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

2 元·倪瓒：《清閟阁全集》第9卷，《文渊阁四库全书》本。

3 明·文徵明：《文徵明集》第5卷，上海：上海古籍出版社，1987年。

4 明·董其昌《画旨》卷上，第219页。

5 周积寅、王凤珠编：《中国历代画目大典》（战国至宋代卷），南京：江苏教育出版社，2002年，第681页。凡本书用《中国历代画目大典》皆据此本，以下不赘录。

6 杨仁恺《国宝沉浮录》：“明人仿本。已残为数段，有五段归上海博物馆。”沈阳：辽海出版社，1999年，第332页。

7 罗宏才：《夏圭〈溪山无尽图〉流传经过与相关问题辨析》，载《美术与设计》2002年第4期。

之妙能使观者神游，真所谓奇作。”[1]在构图上，画史多以“马一角，夏半边”概括马远、夏珪在山水画构成方面的联系与各自特色。夏珪精于剪裁，构图常取半边，画面焦点集中，空间开阔。往往舍去中景，近景对比明确，远景清旷淡远，造境质朴、自然而空灵，与马远较为奇险的造境有别。马远用笔较尖利，山石多用大斧劈皴（间用钉头鼠尾皴），多作“拖枝”，笔法劲爽，轮廓线墨色较浓、较长、较清晰，予人奇险、刚猛而劲利之感；夏珪喜用秃笔，山石大小斧劈皴外，以“拖泥带水皴”著名，“拖枝”感不强，笔法较轻柔，轮廓线墨色较淡、较短、较模糊，甚至部分轮廓线因被冲浸而趋于消失。夏珪墨法上的特点是：“高低酝酿，墨色如傅粉之色，笔法苍老，墨汁淋漓。”[2]作画过程山石皴染常先以水墨湿笔渲淡，再用秃笔焦墨皴点，而成水墨淋漓、浑融之感。意境简率清远。

现存夏珪山水画作数量甚为可观，有《洞庭秋月图》轴、《山水十二景图》卷、《松崖客话图》页、《雪堂客话图》页、《梧竹溪堂图》页、《松溪泛月图》纨扇、《烟岫林居图》纨扇、《溪山清远图》卷等。形制或为长卷，或为小品，题材如山峦、溪涧、江水、汀渚、坡岸、烟峦、云树、渔村、农舍、舟楫、行人等应有尽有。

《洞庭秋月图》轴（绢本设色，纵155.1厘米、横107.4厘米，美国弗利尔美术馆藏）绘月夜湖光山色。布局取左下角式，右以淡墨沙渚烟树平衡画面。近景（画面左下角）湖边巨石斜卧，三棵老树取右上势，姿态偃仰各异，树根裸露，树节明显。中景湖面，旷远平静。远景沙洲、烟树、农舍隐约，渔舟（两只）泊于岸边，月华、湖光、水色迷离朦胧。画法以斧劈皴兼水墨渲染坡石，树身双钩渲染，以李郭画派“蟹爪法”出枝，叶片点皴后略施渲染。烟霭、湖面渲染，不见笔迹。全画水墨淋漓，凝重浑朴，静谧清旷。画面右下左侧树干上款署“臣夏珪”三字，画幅上方有行楷书“洞庭秋月”四字及七律一首：“橘香浦浦青黄出，维舟日暮柴荆侧，涌波好月如佳人，争夸似弄婵娟色。夜深河汉正无云，风高掠水白纷纷，五更何处吹画角，披衣起看低金盆。”未具款，傅熹年考证乃宋理宗赵昀所书。一说此图应为《潇湘八景》八幅图轴之一，惜其余诸轴已散佚不存。为夏珪传世画作中两件挂轴之一。明末清初吴其贞《书画记》著录。

《山水十二景图》卷（绢本设色，纵28厘米、横230.8厘米，美国纳尔逊·艾特金斯艺术博物馆藏）写水天辽阔，渔舟往来，江村微茫的山水景色。原画卷十二景前后衔接构成一幅完整长卷，既天衣无缝，各景又相对独立，内涵也有所不同，宋理宗题名予以标识。惜乎全卷今已散佚大半，仅存卷末“遥山书雁”、“烟村归渡”、“渔笛清幽”、“烟堤晚泊”四景，均为典型的“一角半边”式平远布局，意境空灵清旷，乃典型夏珪山水画风。

《遥山书雁》写清秋寂寞江村，布局左下、右上烟江相隔，前后呼应，（右上）山峦与（左下）坡岸、林木、楼阁、江渚、舟船隔江远望，右上方一抹远山上一行大雁南去。全幅天光、水色、烟波空蒙、迷离、苍茫。画法主要以淡墨渲染，意境清冷、寂寞而荒寒。

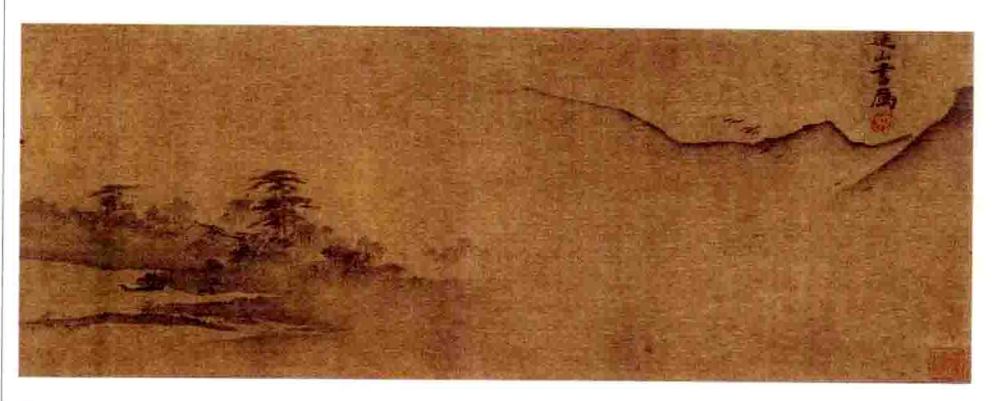
《烟村归渡》写江村晚景水天一色，布局偏向右边，左边以渔舟平衡画面。以水墨淡抹暮霭中若隐若现的江边沙渚。江面平远清旷，归舟轻盈摇向烟霭笼罩的岸边村庄。全幅笔墨以渲染为主，虽极为简率，但虚灵清旷的韵致让人味之无穷。

《渔笛清幽》写岸边山岩林木，布局取下边式，景物集中于左下，以右下渔舟、右上题字平衡画面。近景（左下）巨石上数株树以成林，偃仰攲侧（右三株取右上斜势，左三株取左上突出画面斜势），招展多姿，树根外露。树下长坡右向低缓延伸至江中，坡下渔船、渔夫隐约可见，近岸江面上二渔夫正在劳作。画面缺中景。远景天光水色迷蒙一处，不见际涯。画法以斧劈皴、拖泥带水皴作巨石，湿润厚重，方硬爽利。意境空旷、淡远、幽静，仿佛间似有清扬渔笛声传来。

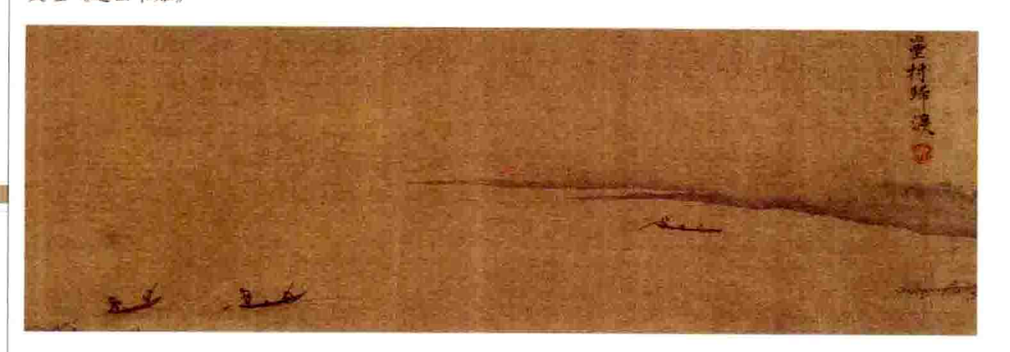
---

1 明·张宁：《方洲集》第21卷，《文渊阁四库全书》本。

2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。



夏珪《遥山书雁》



夏珪《烟村归渡》

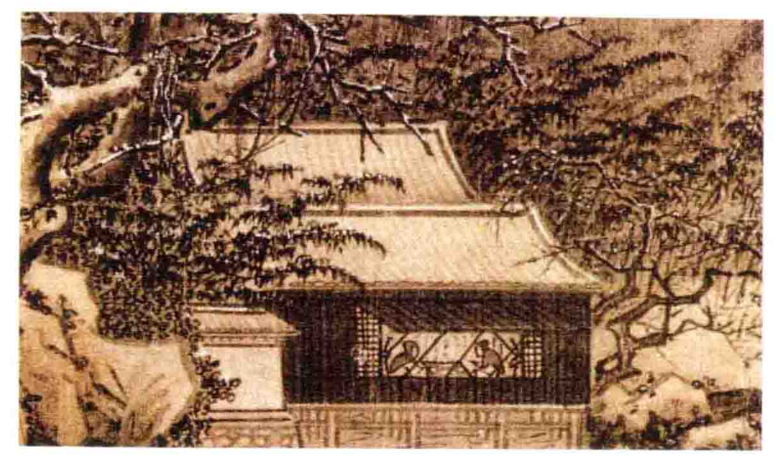
《烟堤晚泊》写山峦下微茫山村黄昏景色。布局取下边式。近景（左边）坡岩斜峙，右向延伸至画幅右边，与右边的浓密树枝、沙渚形成凹形结构，右边山坡上杂木两株，坡下蜿蜒山径上二人荷担下坡，走向远处烟村。凹形结构中，山村、舟船、岸渚、楼阁、林木淡远，构成远景，烟霭、水光一色。画法山坡、岸渚、烟水以渲染为主，略施皴擦；树主要以拖泥带水皴成之，全幅水墨淋漓，意境旷远清幽。全卷在构图上善用对比、顾盼、呼应等手法，皆用秃笔点染皴擦而成，以渲淡为主，先湿后干，洗练爽利，以极少实景烘托出无限虚灵之韵致与恬淡、悠扬、如诗的意境。体现出夏珪深厚的艺术素养与高超的绘画技巧，为卓有声誉的夏珪传世代表作。左下角款署“臣夏珪画”四字，宋理宗所书画题下钤双龙玺，拖尾有明邵亨炎、王谷祥、董其昌等人题跋，清高士奇《江村销夏录》著录。

《松崖客话图》页（绢本设色，纵27厘米、横39厘米，台北故宫博物院藏）写临溪巨大石台上两高士对坐而谈。布局取下边式，左实右虚。近景巨石台上二高士对坐侃侃而谈，身后险峻陡峭石崖右上向斜插，崖壁间苍松虬曲盘旋而上。画面缺中景。远景（画面右边）处溪涧流淌，对岸沙渚蜿蜒、山峦层叠，烟霭之中林木丰茂，迷离隐约，渐远渐无，水天一色，空蒙无际。山崖渲染后以斧劈皴扫，松树以秃笔勾染点皴，人物虽草草勾成，但形具神生。全幅水晕墨章，浑融、豪纵而苍劲。意境高旷空蒙。无款印，旧签题：“夏禹玉松崖客话”，徐邦达《中国绘画史图录》（上）说：“笔法简朴苍劲，墨色精严，应为夏珪真迹。”系《名绘集珍》册之第十五幅，《石渠宝笈》三编著录。

《雪堂客话图》页写山峦间老树下客堂内高士交谈。局部取景，布局为左下右上边角式（与常见夏珪实少虚多的半边式构成有所不同，此幅实景较多，构成也较满密），近景土坡、山径，经霜无叶老树数株成林，交错掩映，取右上之势，树根露土，树身屈曲，枝桠舒展。山坳水边竹林间客堂内二高士对坐侃侃而谈，一渔翁划桨冒寒而来，江岸、山梁右上向绵延而去。画法土坡、山峦用小斧劈皴与短线条秃笔直皴，出枝似李郭画派“蟹爪”法，水面、天空淡墨渲染，山梁、土坡、江岸、屋顶用借地为雪法，枝桠、竹梢、



夏珪《雪堂客话图》，绢本设色，纵 28.2 厘米、横 29.5 厘米，故宫博物院藏



夏珪《雪堂客话图》局部 翻窗

屋脊、船舷、松针上用白粉点雪法，以烘托大雪的洁白和寒气袭人的气氛。全幅笔法苍劲深厚、墨色蕴藉，意境疏野空寂。元夏文彦《图绘宝鉴》称夏珪"雪景全学范宽"，由此图可见一斑。画面左侧款署"臣夏珪"三字。

该图平屋临水一面以木板为壁，中设翻窗，撑起的窗内左右又设木格子窗（表明为南宋建筑样式），窗后有勾起的帘幕，窗前桌子后面是一座大屏风（上以书法装饰）。这些建筑材质与室内摆设有助于说明南宋乡村殷实人家的物质文化生活条件，尤其是那扇为后世提供了图像参照的翻窗。同时，这扇翻窗又表明这幢临水建筑不一定是南宋某具体人家的实录，它可能有艺术夸张成分，因为如此大面积的翻窗是很难撑起与关闭的，并不具有实用性。

《梧竹溪堂图》页（绢本设色，纵23厘米、横26厘米，故宫博物院藏）画梧桐、修竹下草堂内高士独坐。局部取景，布局取偏左下边式，近景梧桐折落屈曲参天，修竹随风摇曳，草堂、假山隐现，堂内榻上高士侧身而坐，若有所思，草堂前面为平地，边上栏杆曲折，于右下角与斜向左上的假山相接，栏外烟霭中青山层叠，隐约如黛。画法房舍、栏杆不用界尺，随意勾勒，不经意处意趣无穷；树身、阔叶双钩微染；竹叶以墨笔、花青撇出；山石用斧劈皴，方劲峭拔；远山以花青轻勾淡染，以求淡远之趣。全图笔法苍老劲爽，流利果断，淋漓酣畅。意境疏朗开阔。树干上款署"夏珪"二字，经《清河书画舫》、《石渠宝笈》三编著录，此图原载《宋元宝绘册》。

《溪山清远图》卷画溪山清远无尽。虽为摄取局部景致和合而成，却无拼凑之感。全图洋洋洒洒近九米长，为南宋传世画作的鸿篇巨制。作典型的"一角半边"式构成，虚实相间相生，疏密开合有致。既反映了夏珪长篇巨制的基本面貌，也是他绘画艺术成就的集中体现。画中有崇山幽谷、山冈巨岩、奇峰绝壁、耸峙危崖、疏林茂树、溪流江河、平川旷野、山寺楼观，烟岚中，山庄、茅舍、野店、幽亭、板桥点缀；雾霭里，渔舟、行旅、人物穿插，游目骋怀，可居可游。画法山石大斧劈皴、拖泥带水皴、长短条子皴、点子皴、飞白、泼墨、湿笔、勾、皴、染等技巧交替运用，虽以淡墨为主，但富于层次变化。带水淡墨笔，豪放劲利，方硬折落，块面分明。屋宇、楼台、亭榭、舟船不假界笔直尺，信手写出。近处树干浓墨双钩，近处树叶多以淡墨点苔后用浓墨层层点醒，远树则用淡墨皴擦；点景人物虽寥寥数笔，情态却跃然纸上；汀渚用淡墨轻扫，略施勾点。整幅笔墨清劲流利，意境清远、空阔而冷寂，正如陈川诗题所云："人家制度太古前，鸡犬比邻往还少。"无作者款印，徐邦达《中国绘画史图录》（上）："无款印，应是真迹。"拖尾有陈川等跋，卷中钤有"黔宁"、"公余"两半印及清宋权、宋荦、清内府等鉴藏印，《盛京故宫









夏珪《溪山清远图》，纸本墨笔，纵 46.5 厘米、横 889.1 厘米，台北故宫博物院藏

书画录》卷二、《南宋院画录》卷六等著录。

马远、夏珪差不多同时，他们进一步发扬了李唐开启的“南宋院体”山水画派，使“一角半边”式更加成熟，更具时代特色，对后世产生了深远影响。

马远生前画艺“院人中独步”，既颇受帝后青睐，亦为画苑推崇，马麟（远之子）、苏显祖、叶肖岩、楼观等均师事于他，以家传马麟画风最为相近。夏珪比马远有更多的追随、发扬者，如南宋朱怀瑾[1]、黄益[2]、赤目张[3]等。元明学马夏者亦众。由于明末董其昌等“南北宗”论的提出与大行，因而有清三百年成为马、夏影响的低谷。值得提及的是，马远、夏珪山水对日本绘画也有很大影响。

画史对马远、夏珪的评价有褒有贬，赞扬者如明代王履评马、夏山水云：“粗也而不失于俗，细也而不流于媚，有清旷超凡之远韵，无猥闇蒙尘之鄙格”[4]；《画史会要》卷

1 元·夏文彦《图绘宝鉴》第4卷：“朱怀瑾，……笔法用墨全师夏珪，谨守规矩，殊欠潇洒。”第53页。

2 元·夏文彦《图绘宝鉴》第4卷：“黄益画山水学夏珪。”第55页。

3 元·夏文彦《图绘宝鉴》第4卷：“赤目张画山水师夏珪。”第55页。

4 明·张丑《清河书画舫》第10卷下转述，第404页。

五“画法”条云：“如李唐、刘松年、马远、夏珪，此南渡以后四大家也。画家虽以残山剩水目之，然可谓精工之极”[1]；清王宸为杨昌绪山水手卷所作题识云：“宋人马远、夏珪，为北宗冠。用墨如油，用笔如勾。董香光以马、夏为不入选佛场，忌之也，非恶之也”；戴熙《习苦斋画絮》云：“士大夫耻言北宗，马、夏诸公不振久矣。余尝欲振北宗，惜力不逮也。有志者不当以写意了事。刮垢磨光，存乎其人耳”[2]；等等。

贬抑者如《画继补遗》卷下云：“马远，……其所画山水人物，未敢许耳”[3]，“夏珪……画山水人物极俗恶。宋末世道凋丧，人心迁革，遂滥得时名，其实无可取，仅可知时代姓名而已”[4]；《图绘宝鉴》卷六云：“郭文通，……有言马远、夏珪者，辄斥之曰：是残山剩水，宋僻安之物也”[5]；《清河书画舫》卷六上云：“山水画自唐始变，盖有两宗，李思训、王维是也，李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯骕，以及于李唐、刘松年、马远、夏珪，皆李派。……李派板细乏士气”[6]；沈灏《画麈·分宗》云：“若……马远、夏珪以至戴文进、吴小仙、张平山辈，日就狐禅，衣钵尘土”[7]；明末董其昌等在影响深远的山水画“南北宗”论中，将“李、刘、马、夏”归于“北宗”，一则曰：“北宗微矣”，再则曰：“若马、夏及李唐、刘松年，……非吾曹当学也”[8]；清钱杜《松壶画忆》云：“宋人如马、夏辈，皆画中魔道，然丘壑结构亦自精警，不妨采取用之”[9]；等等。

除李唐、刘松年、马远、夏珪等山水画大家外，南宋画院中还有不少善画山水者（如阎仲、朱锐、杨士贤、张浃、萧照、陈椿、张茂、马麟、朱怀瑾、陈清波、楼观等）取得了突出成绩。

小结

北宋前期画院山水画创作与花鸟相比明显滞后，赵干、高克明、燕文贵等为佼佼者，北宋中后期画院山水画由于神宗朝郭熙的出现，取得了重大突破；徽宗朝画院则以王希孟青绿山水画《千里江山图》卷为著。北宋画院山水画以“平远”、“高远”、“深远”法摄取自然中大山长水作客观、写实性表现，中央大山堂堂，四周群峰奔趋，长水、烟霭萦绕，山石多用鬼面、卷云皴，林木多以“蟹爪”出枝，气势丰厚磅礴。南宋绍兴画院由于宣和画院待诏李唐南渡复职，开启了“南宋四家”画派（以李唐、刘松年、马远、夏珪为代表的院体山水画派）审美新时尚，成就卓著，影响深远。具有以下不同于北宋画院山水画的特点鲜明：画风豪纵简略，富有诗意；截取自然山水中多处局部景致糅合于一幅，多将视点拉近作局部特写，画面局部看似客观、写实，全画却充满了主观性、写意性；布局构图大多取“一角半边”式；物象造型多用大小斧劈带水笔皴擦而成；山水画作中往往置入人物，且人物比例增大，故也可以看作是人物画。

---

1 《画史会要》卷五《画法》，《文渊阁四库全书》本。
2 俞剑华编著：《中国古代画论类编》（下），第999页。
3 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第13页。
4 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第16页。
5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第6卷，第81页。
6 明·张丑《清河书画舫》第6卷上引《秘笈》，第216页。
7 明·沈灏：《画麈·分宗》，俞剑华编著：《中国古代画论类编》（下）本，第772页。
8 明·董其昌：《画旨》卷上，第217—218页。
9 清·钱杜：《松壶画忆》，俞剑华编著：《中国古代画论类编》本，第939页。

第五章
自皇室写真至社会风化：两宋画院人物画

晋唐时代宫廷人物画大兴，作画主体主要是宫廷画家，以道释人物画壁为主，卷轴画渐兴，唐末五代世俗卷轴人物画较前代兴盛，尤以南唐宫廷人物画为著，北宋画院世俗卷轴人物画即主要承接这一传统，而趋于没落，直到徽宗朝才有所改观，南宋画院人物画则大家辈出，成就卓著。

第一节　北宋画院人物写真画

北宋前中期画院人物画成就主要体现在道释宗教人物画上，以画壁为主，卷轴人物画不多，世俗卷轴人物画除肖像画外，皆相当没落，以至于无闻。据文献所载，有王霭、厉昭庆、勾龙爽、牟谷、高元亨、黄宗道、赵宣等人物画家，皆无画作传世，现存北宋皇室肖像画如无款《太祖坐像》、《太宗半身像》、《仁宗皇后坐像》轴、《神宗坐像》轴、《哲宗坐像》轴、《徽宗半身像》轴及《钦宗半身像》等，虽可能为画院画家所为，亦可能为宫廷画家所作，由于既乏文献记载，又无作者款题印鉴，故难以详悉。不过，这些以真实毕肖为重要追求的帝后像，却是探讨北宋物质文化史的重要图像资料，甚至通过真实性考证后，可以作为实录，如《太祖坐像》中十分显眼的“大袖宽衫”与“乌纱帽”装束即有助于说明唐宋帝王服饰的衍化情况，《宋史·舆服志》说，天子之服六种：一大裘冕，二衮冕，三通天冠绛纱袍，四履袍，五衫袍，六窄袍。沈从文认为，图中太祖所穿大袖宽衫“实本于《唐六典》的天子六服而



宋 无款《太祖坐像》，绢本设色，纵 191 厘米、横 169.7 厘米，台北故宫博物院藏


无款《仁宗皇后坐像》，绢本设色，纵 172 厘米、横 165.3 厘米，台北故宫博物院藏

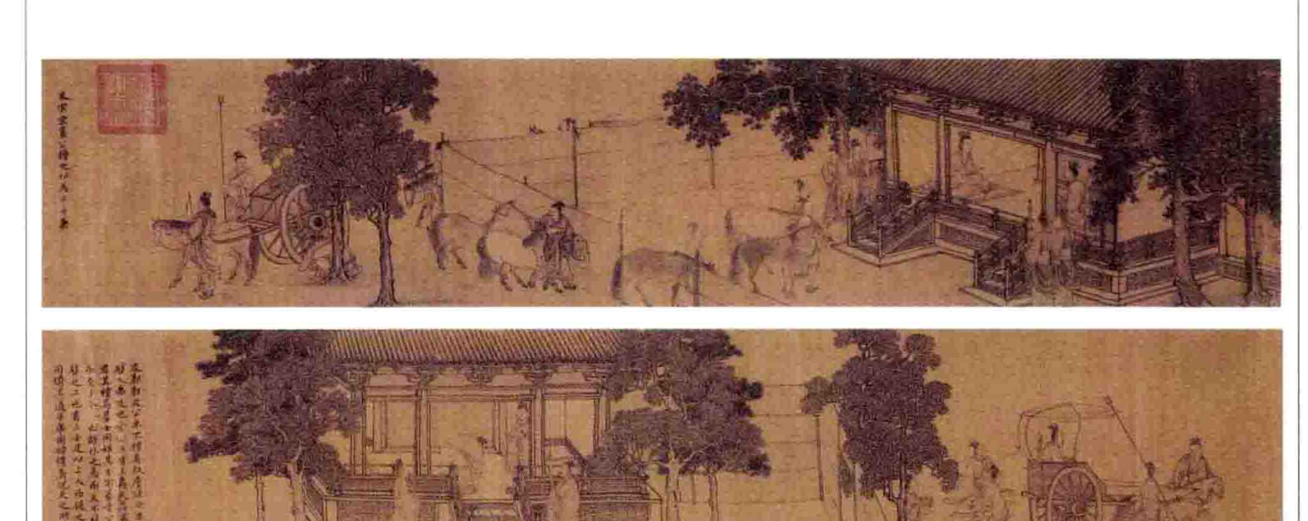

无款《徽宗半身像》，绢本着色，纵 55.8 厘米、横 46.9 厘米，台北故宫博物院藏


赵佶《听琴图》中的抚琴者

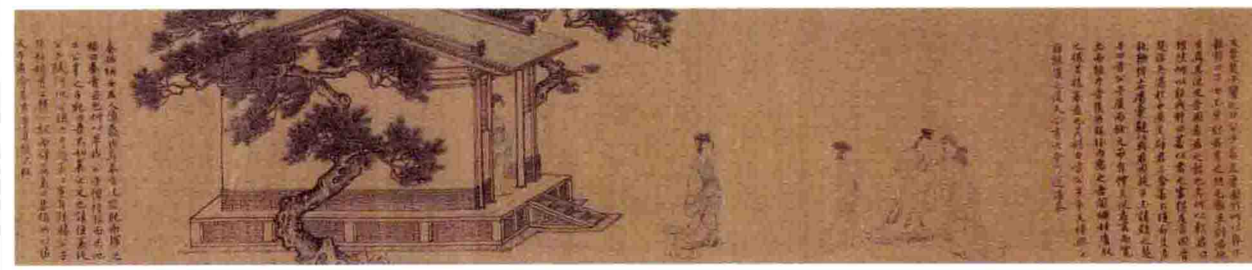
来，小有改易，本图宜为第五的'衫袍'"，"本图衣着近似常朝服，头上为乌纱帽，衣为淡黄袍，腰为玉装红束带，脚穿皂纹鞾。一切本于唐制而有发展，即头上由软翅幞头改成方型硬胎展翅乌纱帽，圆领小袖衫改为大袖。衣身也较圆大，因此史志称这种衣为'大袖宽衫'"；图中太祖所戴"乌纱帽硬翅向两侧平伸极长，用铁作成。据宋人记载，以为系因百官入朝站班时喜交头接耳谈私事，所以加长展翅，使彼此有一定距离，殿上司仪值班镇殿将军易于发现，便于纠正弹劾。但五代时，南方偏霸，已有将幞头硬翅向两旁延伸数尺以像龙角的记载。远至敦煌五代壁画《曹义金进香图》及辽庆陵壁画中后晋降辽官僚，也就有较短平翅幞头出现，宋代统一后，只是使它加长，定型成为官服制度之一而已。"[1]

又如《仁宗皇后坐像》轴中人物装束则体现了宋代皇后与宫女的服饰制度及与之相关的物质文化脉络，沈从文《中国古代服饰研究》第一二〇条《宋皇后与宫女》有详细讨论，可以参考。

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第448—449页。











李唐《晋文公复国图》，绢本设色，纵 29.4 厘米、横 827 厘米，美国大都会艺术博物馆藏

再如《徽宗半身像》轴就应该是真实地再现了赵佶的形貌、心理与气质，何谓也？现存赵佶《听琴图》轴中抚琴者是否徽宗学界争论不休，若将抚琴者与这幅《徽宗半身像》稍作对照，就会发现二者不但形似而且神似，不但抚琴者为徽宗无疑，历史上徽宗的真实相貌也由此两种图像证据更加确定。

第二节　复国箴规：南宋画院李唐等历史、现实故实人物画

南宋画院人物画题材丰富，技巧多样，可分历史、现实故实人物画（以李唐等为中心），婴戏（以苏汉臣等为中心），货郎、幻戏与春社图（以李嵩等为中心），《诗经图》（以马和之等为中心），简笔人物画（以梁楷等为中心），雅集、侍宴图（以马远等为中心）加以叙述。

北宋末年，民族矛盾加剧，战争爆发，北宋兵败，徽、钦二宗被掳（后惨死北地），宋室南渡。严峻的局势和复国的热望，引发了以历史题材表达中兴主题之人物画创作。著名者如李唐《采薇图》、《晋文公复国图》，萧照《光武渡河图》，刘松年《便桥见虏图》、《昭君出塞图》，陈居中《文姬归汉图》等，这些画作在寓意深刻兴亡感与民族情怀之同时，也承担有政治宣传之任务。同时，与上述主题相近的现实题材人物画创作，也涌现了出来，如萧照《中兴瑞应图》、刘松年《中兴四将图》等。

李唐绘画以山水为主，亦善人物，如《画继补遗》卷下“李唐”条云：“善作山水、人物，最工画牛。予家旧有唐画《胡笳十八拍》，高宗亲书《刘商辞》，每拍留空绢，俾唐图画。亦尝见高宗称题唐画《晋文公复国图》横卷。”[1]其中所提及的《胡笳十八拍》、《晋文公复国图》等皆为人物画；《图绘宝鉴》卷四“李唐”条亦云：“善画山水、人物，笔意不凡。”[2]

《晋文公复国图》卷采用拉近视点，截取景致局部，集中表现代表性故事情节的方式，完整地描绘了春秋时期晋国公子重耳落难，历时十九年，奔走狄、卫、齐、曹、宋、郑、楚、秦等国，备尝艰辛，最后回晋国夺取政权，励精图治，终成春秋五霸之一的全过程。类似连环画，共分六段。

第一段，绘重耳逃至宋国，宋襄公赠马二十四之场景。

第二段，绘重耳逃到郑国，郑国大夫叔詹劝谏郑文公以礼相待重耳，郑文公不听劝谏之场景。

第三段，绘重耳逃至楚国，楚国国君热情接待并派车送重耳去秦国之场景。

第四段，绘重耳逃至秦国，秦国国君嫁以五女，五女争相服侍重耳之场景。

第五段，绘重耳回晋国，已到黄河边，与他共过患难之舅氏子犯（狐偃）献璧辞别，重耳发誓与子犯同心同德之场景。

第六段，绘重耳接管晋军入曲沃城，朝于武宫之场景。

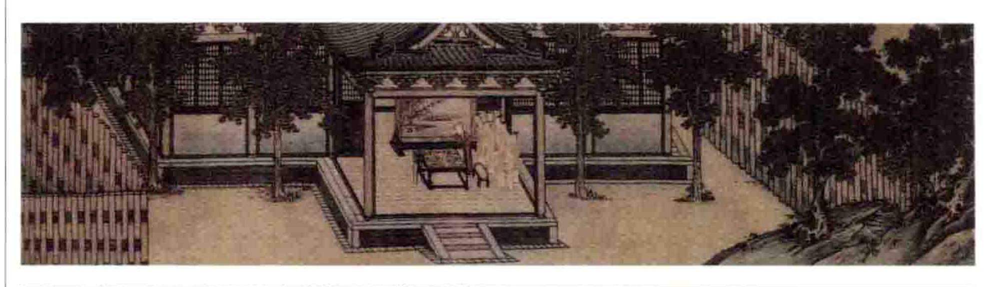
画面除主体人物外，皆配以树石、车马、舟船、屋宇、殿堂等景，每段图像均间以高宗赵构亲笔书写之《左传》原文（未署款）。画法人物以铁线描，衣纹行笔劲挺、圆转而流利，笔法古朴，应该受到了李公麟线描法影响。第四段“奉匜沃盥”人物造型、线描

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第8页。

2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。

与顾恺之《女史箴图》近似；树木干枝勾皴，阔叶或夹笔，或点染，针叶短线皴簇；山岩勾皴染，全幅工整细致，生动传神。历代对该画思想内容与艺术水平评价甚高，如周密《志雅堂杂钞》云："王子庆尝得李唐所画《晋文公复国图》一卷，本有上下两卷，今止有上卷。乃思陵御笔，上有乾卦小玺，下有'稀世藏'小印。其所作人物树木之类，绝似伯时，所作自成一家，信知名下无虚士也，而余前此则未见。今归乔仲山"[1]；元鲜于枢《困学斋杂录》云："李唐《晋文公复国图》笔意奇古，虽近代人，实有古人之风。行书亦佳"[2]；邵洛羊《李唐》说："图中倾注着他的爱国主义之情，但他终于失望了，南宋的皇帝始终采取着屈辱的投降政策，这也许是最终促使他画这幅画以示悲观绝望之情的一个原因吧"[3]；陈传席《李唐研究》说："此图的箴规作用，一看便可明白，乃是激劝宋代君臣，不怕艰苦，不计荣辱，为复国而努力。李唐很早就认识赵构，北宋末年，赵构经历的艰苦就颇类重耳。""此图从选题到取材，画面的取舍，都能体现出李唐的用心。"[4]该图无款，与李唐晚年所作《采薇图》比较，形制、取景与构图类似，而画风更显细腻，制作时间应早于《采薇图》。拖尾有元乔篑成、石岩等跋，卷中钤"合同"、"明安国玩"、"新安吴廷"及"乾隆御览之宝"、"太上皇之宝"、"养心殿鉴藏宝"、"石渠宝笈"、"宣统御览之宝"、"宣统鉴赏"、"无逸斋精鉴印"等鉴藏印，《云烟过眼录》、《石渠宝笈》初编等著录。

《采薇图》卷一般认为描绘的是商末贵族伯夷、叔齐兄弟耻食周粟，于首阳山采薇（野菜）充饥，最后饿死之故事。采用拉近视点，截取局部景致特写的表现方式，以突







（传）萧照《中兴瑞应图》，全卷绢本设色，书画相间，共计十二幅，天津市博物馆藏第七、九、十二共三段

1 元·周密：《志雅堂杂钞》卷下，《新世纪万有文库》本，沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第42页。

2 明·张丑：《清河书画舫》第6卷下，第227页。

3 邵洛羊：《李唐》，《中国历代画家大观》本，上海：上海人民美术出版社，1998年，第255—256页。

4 陈传席：《李唐研究》，第561页。

出人物动作、表情。画中抱膝正坐、面带忧愤者为伯夷，侧坐、一手据地，一手舒掌者为叔齐，二人正侧身交谈。人物衣纹用笔流利简劲，形态刻画细腻，神情生动，伯夷刚毅、坚定与叔齐高洁之气质得到了恰当表现。在当时宋金政治、军事对峙语境中，有寓意民族气节的功用。[1]对该图主题，黄小峰《药草、高士与仙境：李唐〈采薇图〉新解》一文作了另一种解读："李唐的这幅杰作与南宋初年的宋金对峙并无任何直接关联，画家通过图像想要表达的是一幕仙境，采薇的伯夷、叔齐不是绝食抗议的忠君者，而是采药的高士与仙人，采薇图的创作可能与南宋初年官僚群体的隐居观念有关，甚至有可能是一幅为退休官僚祝寿的绘画。"[2]

萧照为李唐亲炙弟子，善画山水，兼善人物，《清河书画舫》卷七云："萧照《中兴瑞应图》，一图凡六段，笔法全师李唐，几于乱真，照画余惟见此及《读碑图》耳"[3]；《绘事备考》卷六载萧照还画过"《岣嵝丈人像》一，《采芝仙女图》一"[4]；清吴其贞云曾在徐霞远家见过萧照《竹林七贤图》，谓"画法精细，大有唐人风致。"[5]天津市博物馆藏《中兴瑞应图》卷一说为萧照真迹或传为萧照作，中国古代书画鉴定组定为宋人作。第七段画黄罗掷将事（纵26.7厘米、横137.6厘米），第九段画射中台匾事（纵26.7厘米、横132厘米），第十二段画脱袍见梦事（纵26.7厘米、横127.7厘米）。

第三节　尤善婴儿，种种臻妙：南宋画院苏汉臣等婴戏图

南宋画院善画婴戏者主要有刘宗古、苏汉臣、苏焯等，或师徒相传，或父子授受，画法、画风相近，属于一系。

苏汉臣，开封人，宣和画院待诏，师刘宗古，绍兴间复官，孝宗隆兴（1163—1164）初画佛像称旨，补承信郎，工画释道，人物臻妙，尤善婴儿，种种臻妙。[6]"御前画院"十大画家之一。[7]现存画作《秋庭戏婴图》、《婴戏图》等，均为婴戏内容。婴戏题材唐代即已进入画史，至北宋渐趋流行，北宋末年刘宗道、杜孩儿驰名画院外，杜孩儿之画甚至大量传到画院内，而苏汉臣为宣和画院待诏，其婴戏画应受到了院外婴孩画名家影响。

北宋中后期至南宋前中期画院内外画家喜作婴戏图当与两宋七夕之日"内庭"、"贵宅"、市井流行以土、木制作孩儿雕塑，借以"乞巧"与求多子多福的时尚有关。如孟元老《东京梦华录》卷八《七夕》云：

"七月七夕，潘楼街东宋门外瓦子、州西梁门外瓦子、北门外、南朱雀门外街及马行街内，皆卖磨喝乐[8]，乃小塑土偶耳。悉以雕木彩装栏座，或用红纱碧笼，或饰以金珠牙翠，有一对直数千者。禁中及贵家与士庶为时物追陪。……又小儿须买新荷叶执之，盖效颦磨喝

---

1 《采薇图》较详细的情况请参见《两宋院体山水画》部分。

2 黄小峰：《药草高士与仙境：李唐〈采薇图〉新解》，载《文艺研究》2012年10月，第141页。

3 明·张丑：《清河书画舫》第7卷上，第268页。

4 清·厉鹗《南宋院画录》第3卷引清王毓贤《绘事备考》，第64页。

5 清·厉鹗《南宋院画录》第3卷引吴其贞《书画记》，第64页。

6 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第50页；元·庄肃《画继补遗》卷下："苏汉臣，钱唐人，画院祇候。工画佛道神像，婴童人物，种种臻妙。"第16页。

7 元·周密：《武林旧事》第6卷，西湖书社出版，1981年，第105页。凡本书用《武林旧事》皆据此本，以下不赘录。

8 "磨喝乐"乃梵文音译，意为佛祖释迦牟尼之子，佛教天龙八部之一，形象为蛇首人身，传入中国汉化后，演化为可爱婴孩形象，作为"七夕"节供奉牛郎、织女与乞求多子多福的木、泥制偶人。

乐。儿童辈特地新妆，竞夸鲜丽。至初六日七日晚，贵家多结彩楼于庭，谓之‘乞巧楼’。铺陈磨喝乐、花瓜、酒炙、笔砚、针线，或儿童裁诗，女郎呈巧，焚香列拜，谓之‘乞巧’。妇女望月穿针。或以小蜘蛛安合子内，次日看之，若网圆正，谓之‘得巧’。里巷与妓馆，往往列之门首，争以侈靡相向。”[1]

南宋吴自牧《梦粱录》卷四《七夕》云：

“七月七日，谓之‘七夕节’，内庭与贵宅皆塑卖‘磨喝乐’，又名‘摩㬋罗’孩儿，悉以土木雕塑，更以造彩装襕座，用碧纱罩笼之，下以桌儿架之，用青绿销金桌衣围护，或以金玉珠翠装饰尤佳。又于数日前，以红烧鸡、果食、时新果子，互相馈送。禁中意思蜜煎局亦以鹊桥仙故事，先以水蜜木瓜进入。市井儿童，手执新荷叶，效‘摩㬋罗’之状。此东都流传，至今不改，不知出何文记也。”[2]



苏汉臣《秋庭婴戏图》，绢本设色，纵 197.5 厘米、横 108.7 厘米，台北故宫博物院藏

《秋庭婴戏图》轴截取秋日庭院一角景致，拉近视点，作局部特写描绘。画面右侧假山劲挺壁立，假山后面、下边芙蓉、菊花吐艳，菊花旁圆几上摆满玩具；画面左下方姐弟俩围于圆几旁正玩推枣磨游戏，全神贯注，煞是可爱。作者将幼童的童真稚气表现得惟妙惟肖，呼之欲出，赏心悦目。人物线描细致，圆转流畅；花卉勾勒工整，墨色填染精微，傅色明丽；假山皴染，技法全面，极见功力。此图无款，画上有乾隆诗题：“庭院秋声落枣红，拾来旋转戏儿童。丹青讵止传神诩，寓意原存相让风。”款署：“壬寅仲秋御题”。有清内府鉴藏印。《石渠宝笈》续编著录。

《冬日婴戏图》轴（绢本设色，纵196.2厘米、横107.1厘米，台北故宫博物院藏）无作者款印。鉴藏印有：五玺全、“宣统御览之宝”。该幅长期被视为佚名宋画，《故宫藏画精选》编者根据苏汉臣《秋庭戏婴图》轴“画中孩童的造型、神态，庭院的花木画法、衣纹描法、色彩用法都与《冬日婴戏图》类同，甚至尺寸大小也相差甚微，两幅所用丝绢质地也相同”，推断《冬日婴戏图》也是苏汉臣所作，而且“是苏汉臣春夏秋冬四景婴戏图的最后一幅。”

《婴戏图》页（绢本设色，纵18.1厘米、横22.8厘米，天津博物馆藏）绘轻纱裹体的两幼童于花前捕蝶戏玩。左边一童弯腰伸臂作双手合扑面前蝴蝶状，右边一童右手拿纨扇，左手支地，回首看左边儿童，作坐地欲起状；二童中间为一株花卉，绿叶红花，招展多姿，花上白蝶欲停。构图简妙，笔法精细工致，傅色清淡鲜润，形态传神，佳作者也。款署“苏汉臣”三字，为今存苏汉臣惟一具款作品。

苏汉臣是两宋画院较早注意观察与表现婴戏题材的画家，别开生面地描绘了当时

1 宋·孟元老：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，第158—161页。
2 南宋·吴自牧《梦粱录》第4卷《七夕》，《知不足斋丛书》本。

社会风尚，为画院人物画拓展了表现领域。

第四节　社会风俗：南宋画院李嵩等货郎、幻戏与春社图

南宋城市工商业与农业生产较发达，人物画题材迅速扩展到描绘广阔的市井生活，风俗人物画得到迅猛展开，这一绘画风气蔓延到画院，受到画院画家（如朱光普、苏汉臣、李嵩等）的喜爱，并加以表现，主要有货郎、幻戏、春社等题材，反映了当时丰富多彩的社会生活。

李嵩，生卒年不详[1]，钱塘（今浙江杭州）人，少为木工，颇远绳墨，后为李从训养子，从其习画，得从训遗意。历任光、宁、理三朝（1190—1264）画院待诏，虽通诸科，不备六法，特于界画、人物，粗可观玩，他无足取。[2]现存人物画有《市担婴戏图》页、《货郎图》卷、《卖货郎图》纨扇、《婴戏货郎图》纨扇、《骷髅幻戏图》页等。

现存李嵩《货郎图》有四卷，分别藏于北京与台北故宫博物院、美国大都会博物馆、美国克里夫兰美术馆，表现主题、手法基本一致，情节各有不同：

《市担婴戏图》纨扇以纨扇形制描绘村口柳树下，走村串乡的货郎挑着装满货物之担子进村，刚放下担子，妇女孩子们就欢呼雀跃地围了上来的场景。画面左边一位村妇抱着正在吃奶的婴儿前来挑选物品；妇女身前一个光着屁股的孩子正往货担上爬，想去拿什么东西；妇女右侧背对观众的孩子一手指着货物，一手去拉妇女身后的孩子；走在最后的左肩扛着树枝，枝上有鸟笼，嘴里吮着右手指，露出馋相，大概是想吃零食了吧。画面右边是正在整理货担上货物的货郎，边整理边回头看左边爬上货担够货物的那个孩子。全幅构图极具匠心，画面形象呈一字水平展开本有将观者视线引向画外之虞，但货郎回头的动作却避免了这一点，将观赏视线引向了左边顾客（妇女孩子），回向左边的视线又被折向右边的柳树枝条引向右边，而形成回流之势。如此，观者视线就在不知不觉中留在了画里，以作深入鉴赏。全幅衣纹主要以细劲铁线描造型，刻画准确生动，行笔略有顿挫，有战笔之趣，适合表现下层百姓布衣质感；货担、货物全用勾勒，繁复周详，清晰准确，一丝不苟。人物胡须、头发、货物、地上小草



李嵩《市担婴戏图》，绢本设色，纵 25.8 厘米、横 27.6 厘米，台北故宫博物院藏

1　刘兴珍《李嵩》说："推算李嵩的生年当在公元1170年左右，卒年大致在公元1255年前后。活了约有八十余岁，据记载李嵩的几幅有纪年的作品如《货郎图》为嘉定辛未（公元1211年）作，《婴戏货郎图》为嘉定壬申（公元1212年）作，《货郎图》一为嘉定庚午（公元1210年）作，一为嘉定庚辰（公元1220年）作，《沽酒图》为嘉定己卯（公元1219年）作，《龙舟图小幅》为嘉定庚辰（公元1220年）作。如果对李嵩的生年推算得基本准确，那么嘉定年间的李嵩年龄在五十岁到六十岁之间，正是创作旺盛时期。因而说这样的假设，判断即使不十分准确，也不会有大的悬殊。"《中国历代画家大观》本，第323—324页。

2　元·庄肃：《画继补遗》卷下，第9—10页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

与天空等处略施渲染，墨色清淡。幼稚活泼的儿童，饱经风霜的货郎，货物的形态皆刻画得生动传神、精细入微，表现出画家对此类生活之熟悉与观察之仔细。该画应为乡间生活即景之作，是南宋社会生活与风俗的集中展现。值得提及的是，此幅与下文所述几幅李嵩《货郎图》卷均当取材于同一生活环境，两幅画里的货郎似为同一人，柳树、妇女、孩子、喜鹊也有似曾相识之感，两幅创作时间间隔仅一年，如此等等，表明李嵩创作货郎担题材的成功是以同一乡村为素材来源，反复尝试以后才取得的。画面左上方树枝间款署："嘉定庚午李嵩画"七字，"庚午"为宁宗嘉定三年（1210）。画上钤清安岐"仪周珍藏"印，对幅清乾隆帝题七绝一首。《石渠宝笈》续编著录，系《名贤妙迹册》第三幅。

《货郎图》卷（绢本设色，纵25.5厘米、横70.4厘米，故宫博物院藏）绘货郎挑货于乡村销售之热闹场景。村头柳树下，场地空阔，小草丛生，柳条轻拂。笑容可掬，全身挂满货袋、货品之货郎挑担摇鼓，正放下担子。货担、货袋上之货物清晰可辨，有风车、小鼓、葫芦、花篮等玩具，小叉、竹耙等农村劳动工具，瓶、缸、茶碗、盘杯等日常生活用品及瓜果、糕点等零食。很多货物上还有如"明风水"、"守神"、"三百种"、"卒写文约"、"酸醋"等商签。妇女、儿童或围观，或挑选，或从远处快步而来，买后离去者还忍不住回头张望。孩子们或抚摸货物；或购买零食；或露出惊羡表情；或拉着母亲衣襟求购；伏在母亲肩上的孩子则伸手要拿地上孩子刚买的玩具；吃着刚买零食的孩子拽着弟弟离开，而弟弟不肯，想要挣脱；一只大狗带着一群小狗也尾随妇女儿童兴高采烈地来凑热闹；货郎担顶上的那只挺胸回首的喜鹊更增添了喜悦气氛，如此等等，作者通过情节安排、动作设计、表情刻画将妇女、孩子们的内心活动表现得惟妙惟肖、活灵活现，浓郁的乡土气息与生活情趣扑面而来，作者对生活的观察感悟能力与高超的表现技巧让人感叹不已。全画可分为左右两部分，左面八人：货郎、村妇与六个儿童；右面七人：一个妇女与六个孩子；大狗一只，小狗三只。十五人、四只狗与货担、货物、柳树全被巧妙地连结到呈倒卧"S"的构图基本形中，有如蜿蜒的长龙阵型，流畅舒展，折落有势，毫无割裂之感。人物衣纹用铁线描，略呈战行之态，恰到好处地表现出了农村妇女儿童身上布衣之质感；货郎担、货品用笔细劲如丝，笔笔中锋，造型准确，密而不乱。全画构图别出心裁，笔法严谨细致，人物动态、心理活动刻画入微。本幅左下方款署："嘉定辛未李从顺男嵩画"十字，"辛未"为宁宗嘉定四年（1211）。书中有清高宗弘历题诗："肩挑重担那辞疲，夺攘儿童劳护持；莫笑货郎痴已甚，世人谁不似其痴。"款署："癸已仲春下瀚御题。"钤"梁清标印"、"孙承泽印"、"家在北澶"、"蕉林居士"、"苍岩子"、"蕉林秘玩"及乾隆内府收藏印玺多方。经《庚子销夏记》、《石渠宝笈》初编著录。李嵩《货郎图》有多本传世，以此幅最为著名。

《卖货郎图》纨扇（绢本水墨淡设色，纵26厘米、横26.7厘米，美国大都会博物馆藏）以略微倾斜的半边式布局描绘乡村货郎兴高采烈地挑着满担玩具什物，遇到一个领着四个孩子的妇人，正欲卸担叫卖情景。货郎笑容满面，妇人高兴地招呼着，最小的孩子在妇人怀中，另两个拉扯着妇人的衣服要买玩具，最大的那个侧回头似在招呼其他孩童。全用勾勒表现，笔法富有节奏变化，衣纹表现有战笔之趣。作者观察现实细心，刻画细腻生动，活泼传神，生活气息浓郁。上有"真赏"、"信公真赏"、"会侯真赏"等鉴藏印十枚，曾经耿昭忠收藏。《访美所见书画录目录》等著录。

《婴戏货郎图》纨扇（绢本水墨淡设色，纵24.2厘米、横26厘米，美国克里夫兰美术馆藏）以左下右上对角线构成描绘孩子们正被货担上形色各异、丰富多彩的玩具吸引时，忽然地上一条小花蛇游来，一小孩抄起树枝打蛇，一伙伴举起石头助阵，周围几个小孩惊恐地观看，一孩从远处跑来瞧热闹，一胆小的孩子远远地躲在货担后探头瞧着，神色惊怯，货郎急切地手持摇鼓，叫孩子们让开，以免危险。全幅构思巧妙，布局新颖，

以线造型，刻画工致精细，形象之间，既互相呼应，又对比巧妙，活泼开朗，妙不可言。款署“嘉定壬申李嵩画”七字，“壬申”为南宋嘉定五年（1212），有“固叔平生真赏”鉴藏印与李佐贤对题。《访美所见书画录》著录。

从物质文化史角度看，最值得注意的是以上四幅《货郎图》中货郎担上琳琅满目的货物，尤以儿童玩具最多。据研究，《货郎图》与《市担婴戏图》二图中的货物主要包括日常用具杂物、时蔬酒果与玩具三类。日用杂物可辨识的有竹笆子、竹笊篱、扇子、马扎、斗笠、笸箩、笤帚、瓶、罐、壶、桶、竹簸箕、锄头、斧子、葫芦、铲子等；时蔬酒果可辨识的有萝卜、茄子、青菜、“山东黄米”、“酸醋”等；玩具可辨识的有小鸟、鸟笼、拨浪鼓、小竹篓、香包、不倒翁、泥人、小炉灶、小壶、小罐、小瓶、小碗、六角风车、雉鸡翎、小鼓、纸旗、小花篮、小笊篱、竹笛、竹箫、铃铛、八卦盘、六环刀、竹蛇、面具、小灯笼、鸟形风筝、瓦片风筝、风筝桄、小竹椅、拍板、长柄棒槌、单柄小瓶、扑扑噔等，最为清晰可辨的有风筝和风筝桄、泥人和不倒翁、扑扑噔、拨浪鼓、风车、鸟笼等[1]。王连海《李嵩〈货郎图〉中的民间玩具》认为“这四幅画的内容，一定是当时社会情状的真实写照，画中的情境则是南宋民俗风物的纪实。”这种观点在学界具有普遍性，如此论点能成立，《货郎图》中的玩具无疑是南宋物质文化史研究所能倚重的图像资料，但近年来有人“论证《货郎图》题材实际上是宫廷元宵时节的节令绘画，以政府组织的元宵大型庆典中‘货郎’杂扮表演为蓝本，是特定时间与空间的绘画，而非现实风俗的简单再现。”[2]既非“简单再现”，即表明画家有可能采取挪移、重组、想象等艺术加工手段加以表现，或者说，以写实性手法绘制的那些货物（玩具）不一定全是李嵩在南宋乡村生活中所实见者，如此，这些货物在论述当时物质文化史时就会大打折扣。

《骷髅幻戏图》纨扇截取局部景致作边角式布局，左边画一大骷髅，头戴幞头，身着透明彩衣，手提一小骷髅正在做游戏。大骷髅身后坐一妇人，袒胸露乳，正为怀中婴儿哺乳，表情略带惊疑。对面一小儿，趴在地上，抬头伸出右臂，想要去够正在舞蹈逗乐的小骷髅，露出又怕又爱表情，小儿身后一妇人（当为母亲）作伸手阻拦状。另有墩子、货郎担、竹梢数枝作为配景。该画为城镇（从妇女、幼儿衣着、墩子不难看出）妇婴观赏骷髅戏演出场景。主题思想亦真亦幻，难以考明，正如清吴其贞《书画记》所云：“不知是何义意。”[3]但历代亦有论者探索此画主题意蕴，形成了多种看法，如明代顾炳辑《顾氏画谱》载《吴来庭李嵩骷髅图跋》云：“李嵩精工人物佛像，观其骷髅图，必有所悟，能发本来面目意耳”[4]；郑振铎、张珩、徐邦达等认为：“生与死 样强烈地对照着，画家的寓意十分深刻”[5]；有论者认为李嵩《骷髅幻



李嵩《骷髅幻戏图》，绢本设色，纵 27 厘米、横 26.3 厘米，故宫博物院藏

1 王连海：《李嵩〈货郎图〉中的民间玩具》，《美术与设计》2007年第2期，第38页。
2 黄小峰：《乐事还同万众心——〈货郎图〉解读》，《故宫博物院院刊》2007年第2期，第103页。
3 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第5卷，第99页。
4 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第5卷，第106页。
5 郑振铎、张珩、徐邦达：《宋人画册》，北京：人民美术出版社，1985年。

戏图》将宋代傀儡艺人画成骼骸的形态并且携家带口游走市井卖艺，赋予了画面庄子“齐生死”的观念；有论者认为此画是为弘扬佛法提供鲜明的形象教材；有论者用图像学方法进行分析，认为画面表现的是某一出傀儡戏，而画中的人骼骸因为思念家人而回到人间看自己的妻儿；有论者认为该画表达的思想是多方面的，不同的叙事者展示出不同的视角与多样的理解。包含宗教思想幻化、自然生死观、流行风俗等方面的内容；如此等等。作为京城的杭州，人口众多，文艺生活丰富多彩。城镇分布有名曰“瓦子”、“瓦舍”、“瓦肆”之娱乐场所以表演百戏杂技。“瓦舍”里有数量不等专供演出的场子，称“勾栏”，“勾栏”之外，又有“路歧”，“只在耍闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’，此又艺之次者。”[1]《骷髅幻戏图》描绘的应当是不入“勾栏”的“路歧”、“打野呵”等露天表演。用笔坚韧扎实，人物衣纹用钉头鼠尾描，细劲流利，货担、器物、骨骼、墩子、地面等配景以勾勒为主，略施烘染。全幅构图颇具南宋院体山水画“半边一角”式特色。勾勒准确，表情刻画精微，墨色精致古雅。骷髅比例、结构准确，表明宋代画家对人体解剖知识的掌握已达到较高程度。画面左侧款署“李嵩”二字，对幅有毛玄真书元黄公望句，钤“信公珍贵”、“会侯珍藏”等鉴藏印多方。曾经清人耿昭忠收藏，未见著录。

值得提及的是，上述李嵩《市担婴戏图》页、《骷髅幻戏图》页中的城镇、农村妇女于大庭广众之下袒胸露乳哺乳婴儿之细节，反映了南宋开放的社会风俗。这些无可辩驳的图像资料，有利于澄清现当代以来对宋代理学“存天理、灭人欲”核心观念想当然之误解。

文献记载，李嵩还创作过以服田（耕作）、春社、跳神、四迷等社会生活为题材之画幅。《南宋院画录》据明汪珂玉《珊瑚网》著录《李嵩〈服田图〉》：“前卷绢本，重设色，凡十二段；后卷凡九段，宋高宗御题（厉鹗按：嵩为宁光时人，云高宗御题误）”，为详细描绘当时农业生产过程的纪实性图录，共二十一段，分别描绘浸种、耕、把耨、耖、碌碡、布秧、淤荫、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、登场、持穗、簸扬、砻、舂碓、筛、入仓二十一个劳动场景。每段上均有题诗，如《浸种》诗云：“溪头夜雨足，门外春水生。竹篮浸口碧，嘉谷抽新萌。西畴将有事，耒耜随晨兴。只鸡祭勾芒，再拜期秋成”；《把耨》云：“雨笠冒宿雾，风蓑拥春寒。破块得甘霆，啮膝浸微澜。泥深四蹄重，日暮两股酸。谓彼牛后人，着鞭无作难”；《持穗》云：“霜时天气佳，风劲木叶脱。持穗及此时，连枷声乱发。黄鸡啄遗粒，乌鸟喜聒聒。归家抖尘埃，夜窟烧榾柮”；等等。[2] 都穆《铁网珊瑚》著录《李嵩〈春社图〉》云：“吾乡脆静伯，善鉴古画，尝见嵩画村落之景，村巫降神，人或拜跪及环坐以饮。帘布障之；一丐者携囊乞食其侧，人与丐食，犬群吠欲啮，丐抵以杖；有老人醉走，媪曳之而归，则诚《春社图》也”[3]；李嵩《四迷图》则以描绘都市生活中酒、色、财、气（斗殴）四种堕落现象为题材，具有劝戒意义，正如明代袁华《耕学斋诗集》“李嵩《四迷图》诗”所咏：“耽淫斗博古所戒，意匠仿佛箴规同。”[4]风俗题材之外，李嵩还擅长道释人物，曾创作过《罗汉图》、《二仙图》等。

李嵩人物画在南宋画院之亲传弟子有马永忠、顾师颜等。

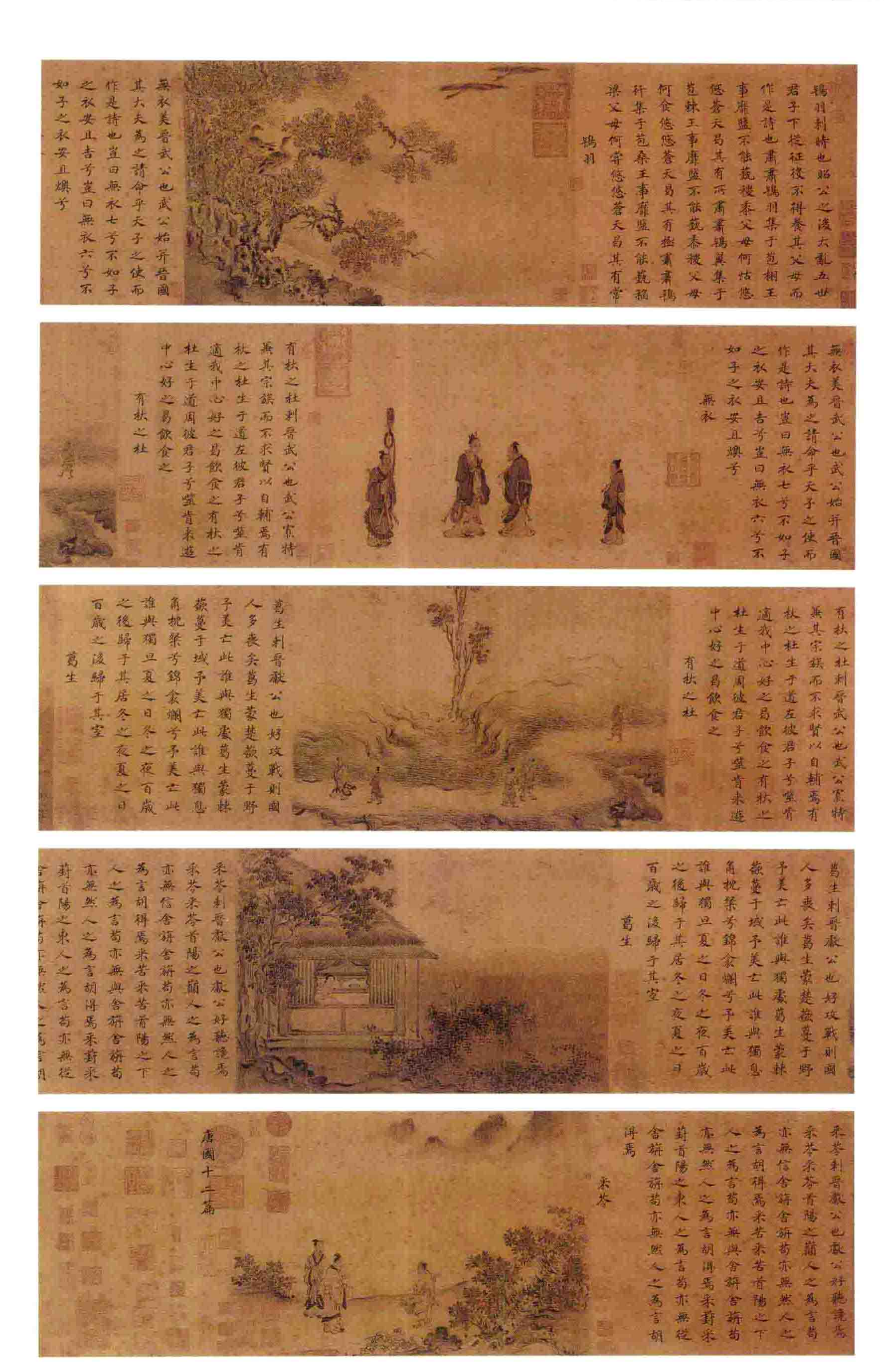
---

1 元·周密：《武林旧事》第6卷《瓦子勾栏》，第93页。

2 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第5卷，第96—98页。

3 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第5卷，第105页。

4 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第5卷，第107页。



马和之《唐风图》，绢本设色，纵 28.3 厘米、每幅横 46.5 厘米 [各幅略有差异]，辽宁省博物馆藏

第五节　美教化、移风俗：南宋画院马和之等诗经图

北宋末年国力衰退，金兵攻入汴京，政权覆亡，与徽宗赵佶大力提倡道教，沉溺于太虚幻境有直接关系，南宋初期高孝两朝有鉴于此，始大力提倡儒家经义与绘画的“成教化，助人伦”作用，以儒家原始经典《诗经》等为题材内容的绘画应运而生，又以马和之诗经图最著。

马和之，生卒年不详，活跃于南宋初期高宗、孝宗朝（1127—1189），钱塘人，世传其习进士业，隶画院，官至工部侍郎。善画人物、佛像、山水，效吴装，笔法飘逸，务去华藻，自成一家，故其间亦有疏阙处。高、孝两朝深重其画，每书《毛诗三百篇》令和之图写，颇合上意。

马和之予画史的最大贡献是更新了线描法，在吴道子莼菜条线型的基础上，创新了一种线条柔曲，随意漂浮，似蚂蝗游动的线型，史称蚂蟥描，又称兰叶描，使其绘画独具风格，成就甚高，时称“小吴生”，影响后世十分深远，尤其表现在人物画中，如汤垕《古今画鉴》云：“作人物甚佳，行笔飘逸，时人目为小吴生，更能脱去习俗，留意高古，人未易到也。”[1]

马和之予画史的另一重要贡献是，为画院人物画注入了人文修养。马氏虽为画院画家，却因曾习进士业，而富于人文素养，所作人物、山水，多以诗词文赋（如《诗经》、苏轼《后赤壁赋》等）为题材，不但在当时画院成绩突出，为高宗、孝宗深赏，而且后世文士对他也赞赏有加，如汪珂玉谓其“《鹑奔图》绢本，……动合程法，览之冲然，由其胸中自有风雅也”[2]；吴其贞《书画记》云其“《后赤壁图》绢画一卷，画法简逸，意趣有余”[3]；等等。

马和之画迹留人间极多，[4]以为《诗经》所作配图最为著名，也最多，据历代著录和现存画迹来看，其诗经图应占其创作之大半。《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，集中体现了先秦民情风俗与儒家教义。《论语》曰：“《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名”；《毛诗》序曰：“正得失、动天地、感鬼神，莫近于《诗》，先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”《诗经》的敦民化俗作用十分强大，不但受到历代帝王、士大夫重视，而且常常作为历代宫廷绘画之题材，如晋明帝司马绍即曾亲绘一幅《豳诗七月图》与二幅《毛诗图》。南宋高宗十分重视经学，“每云：‘写字当写经书，不惟学字，又且经书不忘。’每书《毛诗》，虚其后，命和之图焉。”[5]现存马和之画作有《唐风图》卷、《鹿鸣之什图》卷、《小雅节南山之什图》卷、《闵予小子之什图》卷、《周颂清庙之什图》卷、《毛诗陈风图》卷、《豳风图》卷、《鲁颂三篇图》卷、《鄘国四篇图》卷等。

《唐风图》卷为马和之名作，取材于《诗经·唐风》中《蟋蟀》、《山有枢》、《扬之水》、《椒聊》、《绸缪》、《杕杜》、《羔裘》、《鸨羽》、《无衣》、《有杕之杜》、《葛生》、《采苓》十二首诗，每首诗文后附图一幅，共计十二幅。全卷构思巧妙，笔法简练流

---

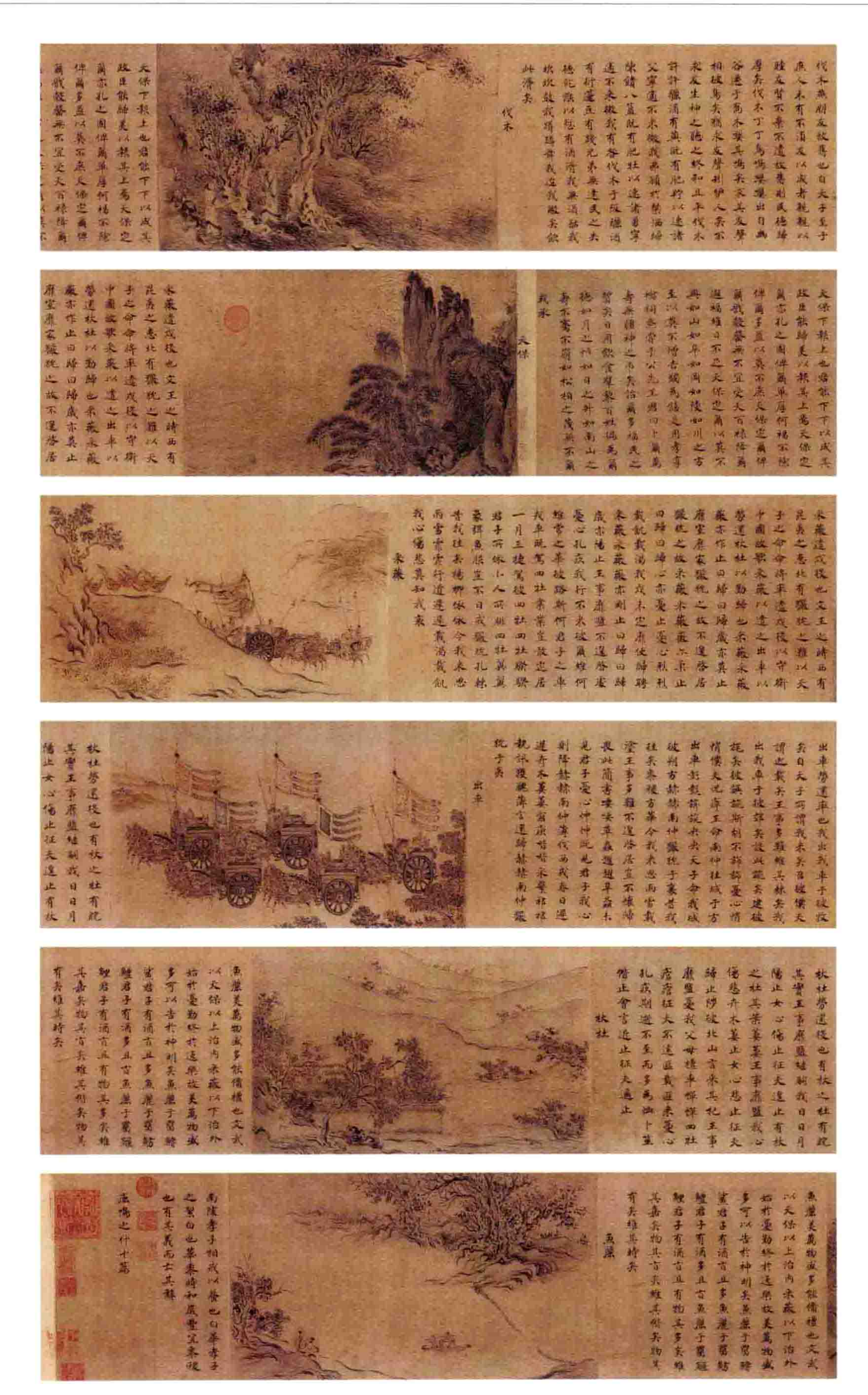
1 元·汤垕：《古今画鉴·宋画》，第707页。

2 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第3卷，第45页。

3 转引自清·厉鹗：《南宋院画录》第3卷，第41页。

4 元·庄肃：《画继补遗》卷上；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷。

5 清·厉鹗《南宋院画录》第3卷引明·陈继儒《妮古录》，第43页。



马和之《鹿鸣之什图》，绢本设色，纵 28 厘米、横 874 厘米，故宫博物院藏

畅，变化丰富；墨色清淡雅致；气脉贯通，韵致飘然。传世《唐风图》共有三卷，以此卷为最佳，从绘画水平和风格的角度而论，与故宫博物院所藏《鹿鸣之什图》同属传世诗经图中最好的作品。这一卷前附楷书诗文，历来被认为是宋高宗赵构所书，然经研究，非御笔，而是出自御书院书手。该卷曾经南宋曾觌收藏，可见其创作年代不会晚于绍兴时期（1131—1162），因其画风与文献所载马和之画风接近，历来被视为马氏真迹。明清两代该卷先后经严嵩、韩世能、项元汴、耿昭忠、耿嘉祚、索额图、阿尔喜普等递藏，后为弘历"学诗堂"收藏，清末民初为溥仪携至东北。《钤山堂书画记》、《清河书画舫》、《书画见闻表》、《南宋院画录》、《江村书画目》、《石渠宝笈》重编等著录。

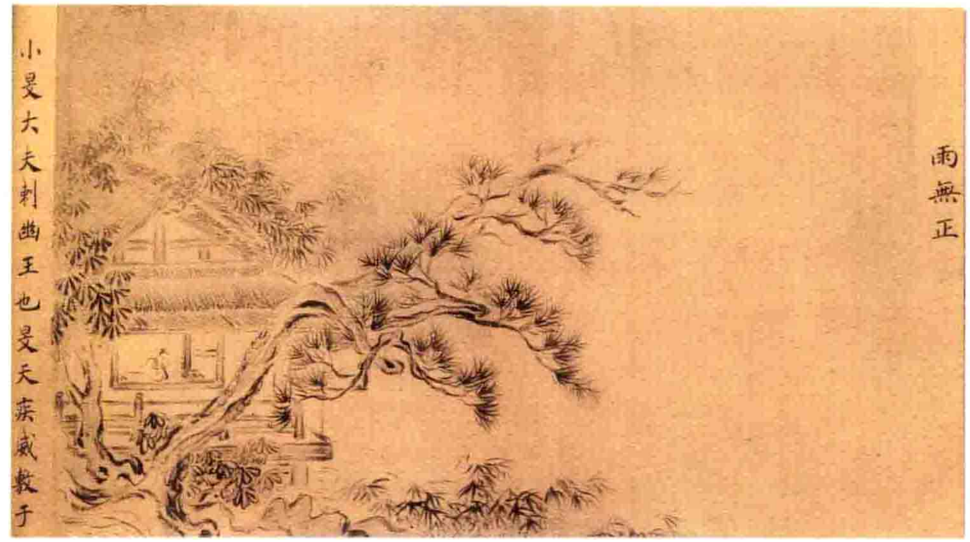
《鹿鸣之什图》卷是马和之的名作，画《诗经·小雅》中《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《常棣》、《伐木》、《天保》、《采薇》、《出车》、《杕杜》、《鱼丽》十篇大意。每段画前书《诗经》原文。画面形象不拘形似，笔法简逸，设色淡雅，色不隐墨，与《后赤壁赋图》画风颇相似，应为马和之真迹。书法旧传为高宗亲笔，然经学者研究非是，应系当时御书院高手所为。卷末又书《南陔》、《白华》、《华黍》三篇诗序，但既无原诗，也无画面。该卷无款印，前引首乾隆书"治赅内外"，后纸处有乾隆长跋，钤明黔宁王沐英"黔宁王子子孙孙永保之"，钱素轩"钱氏素轩书画之记"印，沐璘"沐氏珍玩"及乾隆内府印玺多方，《庚子销夏记》、《大观录》、《墨缘汇观》续编、《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》著录。

《小雅节南山之什图》卷画《诗经·小雅》中《节南山》、《正月》、《十月之交》、《雨无正》、《小旻》、《小宛》、《小弁》、《巧言》、《何人斯》、《巷伯》十篇大意，画前书《诗经》原文。全画构图不拘一格，笔法流畅挺利，墨色淡雅清爽。该卷无款印，历来传为马和之画，宋高宗书，但据学者研究，题诗《节南山》原文中有因避高宗讳而故意缺笔之字，可见非赵构亲书。引首有清高宗弘历御题"志摹忠爱"，后幅又有书跋。卷中钤"南阳宋氏"、"子章"、"鲁野"三印。又钤明代"汪令闻氏秘藏"及乾隆、嘉庆、宣统内府收藏印多方。《庚子销夏记》、《大观录》、《墨缘汇观》续编、《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》著录。

《闵予小子之什图》卷（绢本设色，纵27.6厘米、横721厘米，故宫博物院藏）设色画《诗经·周颂》中《闵予小子》、《访落》、《敬之》、《小毖》、《载芟》、《良耜》、《丝衣》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》十一篇大意。书、画各十一段，画面前书《诗经》原文。卷中书画均无款印。画中人物衣纹圆转飘逸，两端细，中间粗，史称"蚂蝗描"（或称"兰叶描"），所画树石枝条用笔屈曲扭动，阔叶双钩，有逸笔草草、轻松飘逸之趣。前引首有清乾隆帝御题"郢隆神遇"四字，卷后有乾隆题记。画中钤有"御书"、"墨林秘玩"、"项墨林秘籍之印"、"明安国玩"、"太上皇帝之宝"、"八征耄念之宝"等印玺多方，表明曾经明项元汴、安国，清内府等递藏。《石渠宝笈》续编等著录。该卷历来传为高宗书、马和之画，但据学者研究，题诗中"筐"字、"桓"字因避宋太祖赵匡胤、钦宗赵桓讳而缺笔，表明书法应为御书院书手书，而非御笔。

《周颂清庙之什图》卷（绢本设色，纵27.5厘米、横743厘米，辽宁省博物馆藏）画《诗经·周颂》中《清庙》、《维清》、《维天之命》、《烈文》、《天作》、《我将》、《昊天有成命》、《时遇》、《执兢》、《思文》十篇大意，共画十段，前书后图，多绘祭祀活动场面，气氛庄严肃穆。该图历来传为高宗书、马和之画，但艺术水平与马和之可靠真迹相比，则稍逊。由楷书诗文中有"祯"字缺笔避宋仁宗讳，故知书法非御笔，而是书院高手所为。该卷早期流传不详，吴升《大观录》记曰："缝三宋印无缺。"今已不可辨识，明初曾为洪武内府收存，推测应属元内府旧藏，后经明清晋王朱棡、项元汴、安岐、梁清标、乾隆"学诗堂"递藏，最后归入辽宁省博物馆。《大观录》、《平生壮观》、《石渠宝笈》重编等著录。





马和之《小雅节南山之什图》局部，绢本设色，纵 26.2 厘米、横 857.5 厘米，故宫博物院藏

《毛诗陈风图》卷（绢本设色，每段纵26.5厘米、横55厘米不等，辽宁省博物馆藏）画《诗经·陈风》中《宛丘》、《东门之扮》、《衡门》、《東门之池》、《東门之杨》、《墓门》、《防有鹊巢》、《月出》、《株林》、《泽陂》十篇大意，前书后图，共十幅。画法与马氏可靠真迹相比，水平略有差距。目前此图传世者共三卷，大致相同，另两卷分别藏于上海博物馆、大英博物馆。该卷钤有“典礼稽查司印”半印以及“韩世能印”，被定为南宋临本。因本卷后董其昌长跋与大英博物馆藏本相似，明显是临写本，故此本又有明人临本之说。图上仅钤清代嘉庆帝玺印，进入清内府时间较晚，尚未见古代著录。

《豳风图》卷（绢本设色，纵25.7厘米、横557.5厘米，故宫博物院藏）画《诗经·国风·豳风》大意。共分七段：《七月》、《鸱鸮》、《东山》、《破斧》、《伐柯》、《九罭》、《狼跋》，每段画前书《诗经》原文。该卷人物造型生动有致，衣纹用兰叶描，笔法流畅潇洒，设色雅致清丽，在诸本《毛诗图》中，属精品。无款印，旧传为马和之画，高宗赵构书，但在《伐柯》篇内“构”字因避高宗讳而缺笔，表明非高宗御笔，而系书院高手代笔。该卷大约在元初分为两幅，《破斧》篇为赵孟頫收藏，明末董其昌误定为赵孟頫画。后经明项元汴、清高士奇递藏。乾隆中期两卷入内府，又合成一卷，并将董其昌、高士

奇跋移至后幅。卷首有清高宗弘历御书“苇龠馀风”四字，尾纸除董其昌、项元汴三则题跋外，尚有乾隆御书一则。画中钤有明项元汴、清高士奇、梁清标及乾隆、嘉庆、宣统内府鉴藏印多方。《清河书画舫》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》等著录。

关于马和之的身份，学界至今未有定论。总结起来，大致有五种意见：

其一，画院画家。先是宋末元初周密《武林旧事》将其列为“御前画院”十人之首，影响极大；清厉鹗《南宋院画录》从之：“按和之官至工部侍郎，夏氏不列于院人之中。考周草窗《武林旧事》载御前画院仅十人，和之居其首焉。……草窗南渡遗老，必有所据，今从之”[1]；令狐彪《宋代画院画家的政治地位和待遇》说马和之是“由画院出身而官至尊位。”[2]《中国美术史·宋代卷（上）》认为“这种观点并不正确。”[3]

其二，宫廷画家。如《画继补遗》卷上云：“孝宗甚喜之。每书《毛诗三百篇》，令和之写图，颇合上意”[4]；《图绘宝鉴》卷四云：“高孝两朝深重其画，每书毛诗三百篇令和之图。”[5]显示出马和之乃供奉于皇帝身边的宫廷画家。

其三，士人画家。《图绘宝鉴》卷四“马和之”条云：“绍兴中登第。……笔法飘逸，务去华藻，自成一家。……官至工部侍郎。”[6]显示出马和之的士子与官员身份，当为士人画家。陈传席《中国山水画史》说：“马和之在南宋是一位重要的画家，他的画不属于院画，而是地道的文人画。”[7]与此略同。

其四，清厉鹗《南宋院画录》载云：“或者和之艺精一世，命之总摄画院事，未可知也。”但究竟马和之是以士人画家身份总摄画院事，还是以宫廷画家身份总摄画院事，则未予说明。

其五，因承“其四”，《中国美术史·宋代卷（上）》说：“马和之官居工部侍郎，不会顾身画院的。古代的工部管有绘画一项，马和之可能和董源差不多，都是皇家官员，但经常和画院打交道，当然，‘命之总摄画院事’也有可能。”“南宋立国之初，高宗为笼络人心，粉饰太平而大兴画院，不惜向院画画家授职赐带，在这种情况下，如果没有一位相应地位的官僚士夫出来‘总摄画院事’，显然很难开展工作。马和之‘艺精一世’，又官至工部侍郎，由他出任画院‘总摄’之职，无疑是最恰当的。”[8]这是在“其四”基础上的一种推想，认为马和之是以士人画家身份总摄画院事的。

其六，陈野《南宋绘画史》说：“由于《画继》、《画继补遗》及其他宋元文献中记载缺略，明清记载又多为因袭转抄，讹误较多。在缺乏更多可靠文献支持的情况下，笔者认为对马和之的具体身份不强作定论，应是更为允当的做法。”[9]

本书认为令狐彪“由画院出身而官至尊位”论点有理，可从。原因如下：

《图绘宝鉴》所说马和之“绍兴中登第”（意即绍兴年间科举及第）恐难以取信。目前所见最早记载马和之的画学文献是宋末元初周密《武林旧事》、庄肃《画继补遗》，

1 清·厉鹗：《南宋院画录》第1卷，第41页。按：徐建融、徐书城主编《中国美术史·宋代卷（上）》说，厉鹗此说“应该是有一定道理的”。第114页。

2 令狐彪：《宋代画院研究》，第39页。

3 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第114页。

4 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第4页。

5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第47页。

6 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第47页。

7 陈传席：《中国山水画史》，天津：天津人民美术出版社，2001年，第210页。

8 徐建融、徐书城主编：《中国美术史·宋代卷（上）》，第114页。

9 陈野：《南宋绘画史》，第279页。

前者明确说马和之隶“御前画院”，后者则说马和之“世传其习进士业”，意为他只是在准备参加进士考试，与“登第”（进士及第）是两回事，且由“传”字看，此事只是传说，并不能完全坐实。《图绘宝鉴》成书时参考过《画继补遗》，可见是粗心的夏文彦会错意了，把只是传说在准备参加进士考试理解成考中了进士。因而，并无可信资料能证明马和之的进士身份，当然不能算是士人画家。

《武林旧事》、《画继补遗》、《图绘宝鉴》等资料都表明马和之是活跃于皇帝身边，待诏作画的“御前画院”画家，且绘画水平相当高，深得高、孝二宗赏识，因画艺高超而被授予工部侍郎乃在情理之中，这在唐宋画史中并非孤例（如唐代阎立本因技艺位至左相），故令狐彪“由画院出身而官至尊位”是对的。

至于清代以来谓马和之因官工部侍郎而总摄画院事一说，也难以坐实。唐宋工部中虽应有画家之属，工部侍郎也可以是工部中画家之主管者，但南宋工部属国家官署、朝廷机构，其中之画家属外官，对国家、朝廷负责；“御前画院”属皇家、宫廷，其中之画家属内官，对皇家、内廷负责，在职任上瓜葛不大，工部侍郎亦自有朝廷职任，怎能“总摄”内廷画院之事？总摄“御前画院”事者要么应是皇帝本人，要么应是宦官。

第六节　传于世者皆草草：南宋画院梁楷等简笔人物画

宋初石恪为中国简笔画开山祖（本书“宫廷画”部分详述），之后，则有宋代画院焦锡、贾师古、梁楷、梁松与受梁楷画风影响的李确、直翁等传承简笔法，多以禅宗人物为题材。



贾师古《大士像》，纸本白描水墨，纵42.2厘米、横29.8厘米，台北故宫博物院藏

贾师古，汴（今河南开封）人（一作钱唐人），绍兴（1131—1162）画院祗候。善画道释人物，师李伯时白描，人物颇得闲逸自在之状，他则不闻。[1]曾作《归去来图》，明张丑《清河书画舫》卷七上载云：“贾师古《归去来图》，一笔法，古雅，绢素精好，殊可爱玩，亦自龙眠翻出，宋卷中之不易得者。”[2]所谓“一笔法”者，盖简笔法也。现存《大士像》轴绘观音大士秀发披垂，斜倚山石，手中宝瓶倾斜，琼液流处，涌现一朵白莲，殊异绝伦，脱俗超凡。山石以墨笔勾皴，观音用白描法写，衣褶如作行草书，简洁随意；

1 元·庄肃：《画继补遗》卷下，第15页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。
2 明·张丑：《清河书画舫》第7卷上，第267页。


梁楷《八高僧图》局部，绢本设色，每幅纵 26.6 厘米、横约 64 厘米，上海博物馆藏

发髻、面容以工细笔触描绘，柔美秀润，在艺术处理手法上善于运用对比，工写之间，山石的粗糙厚重造型与观音的空灵白皙容貌、闲适自在姿态之间，气韵飘然，让人叹服。观音画法，与明张丑所云“一笔法”，元汤垕《古今画鉴·宋画》所云：“石恪画戏笔人物，惟面部手足用画法，衣纹乃粗笔成之”契合（可知贾师古的确师法石恪）。款署“师古”二字，鉴藏印有：八玺全、“太上皇帝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统预览之宝”、“无逸斋精鉴玺”。《秘殿珠林》续编著录。

贾师古在画院之弟子有梁楷、梁松等，尤以著名简笔画家梁楷为高足。

梁楷，东平相义之后，嘉泰年（1201—1204）画院待诏，赐金带，楷不受，挂于院内，嗜酒，自乐号曰“梁风子”。善画人物、山水、道释鬼神。师贾师古，描写飘逸，青过于蓝。院人见其精妙之笔，无不敬服，但传于世者皆草草，谓之“减笔”。[1]现存简笔世俗人物画有《太白行吟图》轴以简练、潇洒的行笔勾勒出“诗仙”李白纵酒飘逸、才思横溢、脱俗不羁的神韵。款署“梁楷”，右上方有一大方印，曾经日本松平直亮收藏。今存简笔道释人物画则有《六祖截竹图》轴（纸本水墨，纵72.7厘米、


梁楷《太白行吟图》，纸本墨笔，纵 81.2 厘米、横 30.4 厘米，日本东京国立博物馆藏

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第51页。

横31.5厘米，日本东京国立博物馆藏）等。简笔画外，梁楷还有一种画院画家“无不敬服”的“精妙之笔”，现存《八高僧图》卷、《出山释迦图》轴（绢本设色，纵119厘米、横52厘米，日本东京国立博物馆藏）当为此类画风代表作。

第七节　玉栅华灯：南宋画院马远等雅集、侍宴图

马远为光、宁宗朝（1190—1224）画院待诏，以善画山水著称，亦善人物，现存《西园雅集图》卷、《华灯侍宴图》轴、《乘龙图》轴、《孔丘像》页、《寒江独钓图》轴等为其人物画代表作。马远之子马麟亦工人物，有《道统像十三》轴组画传世。

《西园雅集图》卷以长卷形制描绘北宋苏轼、苏辙、李公麟、米芾等文士在驸马都尉王诜家之西园雅集的故事。拉近视点，截取庭院景致局部，以特写方式组成长卷画面。全幅共画三十九人，其中文士十八人，仕女一人，僮仆、侍从十九人（其中女性二人），船夫一人。画面中心在溪桥旁松荫下，一文士临案执笔挥写（案侧一女僮正磨墨），众文士（十三人）围案谛观，左侧一文士、一仕女（旁有仕女执扇者）正向文案靠拢时，皆扭头回顾身后两僮，后面一僮则扭头回顾左上方。右侧小径上一文士拄杖携僮而来，正欲上桥；往右为厅堂下部，一僮正靠柱瞌睡；再往右，溪边有刚下船的二僮挑担背物而来；船夫撑船离岸，准备去接对岸等待渡河而来的三位侍从（两位扛伞）与马、驴等。左侧斜上河边一文士独坐溪边沉思；一文士款款而来；左向一文士拄杖而来，一

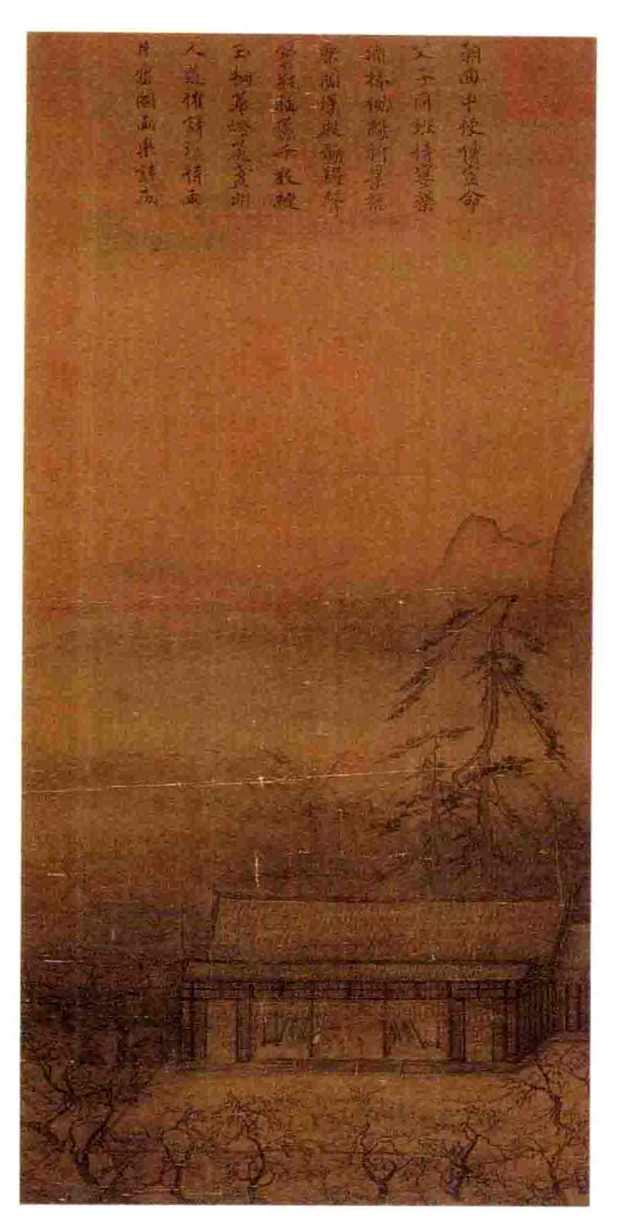






（传）马远《西园雅集图》，绢本设色，纵29.3厘米、横302.3厘米，美国纳尔逊·艾特金斯艺术博物馆藏

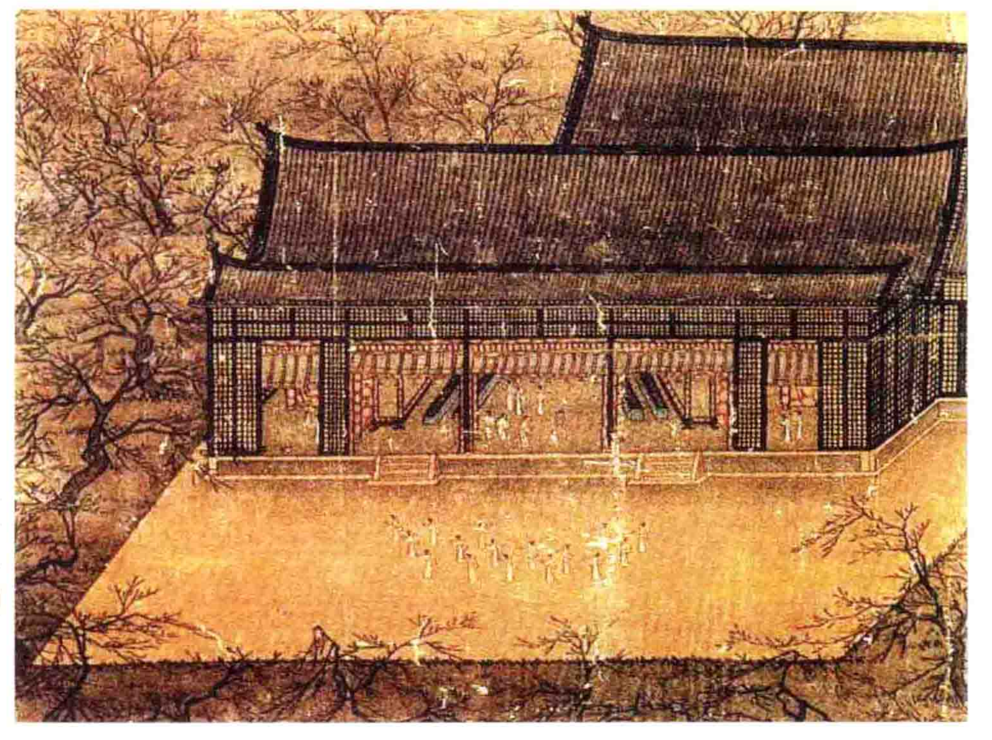
僮跟随；再向左，僮仆三人围着石案（摆满鼎、瓶、盘之属）正在为文士们准备茶点，进一步点明雅集内容。人物四周描绘春深时节岩崖壁立，巨石横卧，溪流潺潺，青松挺翠，绿竹招展，杨柳依依，景致幽深。全幅构图似李唐《采薇图》、《清溪鱼隐图》，只是拉得更长，显然受到了李唐晚年山水画之影响。人物衣纹用钉头鼠尾描，行笔劲直，情致生动；林木根干双钩后皴染，杂树"拖枝"，松针短线皴簇，阔叶或夹笔，或点簇；山石以小斧劈带水笔反复皴染，近者墨色厚重，远者清淡。现传马远画作均甚简略，此幅较为繁复，应属早期作品。图上无款，钤清安岐"安氏仪周书画之章"等鉴藏印。卷首有题签"宋马远绘春游赋诗图"，遂以定名。徐邦达认为该幅为"马派画"；谢稚柳认为此图应为米芾《西园雅集图记》图解；杨仁恺认为"内容不是西园雅集"。



马远《华灯侍宴图（二）》，绢本设色，纵 111.9 厘米、横 53.5 厘米，台北故宫博物院藏

《华灯侍宴图》轴（一）（绢本浅设色，纵125.6厘米、横46.7厘米，台北故宫博物院藏）以俯瞰远视角，淡设色画宫殿夜宴。暮色苍茫，屋宇宏伟，楼台玲珑，墀间丛梅如网，殿后长松拔起，丛竹依稀，阶前歌伎、舞女提灯起舞，屋内华灯高照，宴饮正欢。远峰露顶，殿阁掩映。画法屋宇以界笔，林木以"拖枝"，夜色以渲染。全幅下实上虚，虚实结合，含蓄隽永，让人味之不穷。款署"臣马远"三字。图上方有宁宗诗题（一作宁宗杨皇后题）："朝回中使传宣命，父子同班侍宴荣，酒捧倪觞祈景福，乐闻汉殿动欢声，宝瓶梅蕊千枝绽，玉栅华灯万盏明，人道催诗须待雨，片云阁雨果诗成。"钤印三：乾卦圆印、双龙圆印、"御笔之宝"，诗堂有乾隆癸卯御题，鉴藏印有：八玺全、"古希天子"、"寿"、"八征髦念之宝"、"五福五代堂古希天子宝"、"宣统鉴赏"、"无逸斋精鉴玺"，《石渠宝笈》续编等著录。

《华灯侍宴图》轴（二）无款；画上方有题句，后一印漫漶不可识；诗堂有乾隆癸卯御题；鉴藏印有：五玺全、"御书房鉴藏宝"、"石渠继鉴"、"五福五代堂古稀天子宝"、"八征髦念之宝"、"太上皇帝之宝"、"嘉庆御览之宝"、"宣统御览之宝"、"宣统鉴



马远《华灯侍宴图》局部 格子窗

赏”、“无逸斋精鉴玺”。《石渠宝笈》初编等著录。此幅与《华灯侍宴图》轴（一）同为清内府藏。乾隆帝指出：“两帧画笔均沉厚，绢素亦古。虽阶墀部位，微有参差，而轩楹人物、大局悉同，且上方题句，字体亦如出一手。或当时一稿两幅，分赐侍宴父子二人，以志荣遇，亦不必求其人以实之。当续得马画时，已两相印证，各为识语，分题两帧首矣。”《故宫书画图录》（二）：“其为马远真迹无疑。古人得意之作，往往自为复本，此其一例也。特为更名。”

从物质文化史的角度来看，马远《华灯侍宴图》轴中建筑有助于说明南宋宫殿建筑形制，依据主要是所绘木格子窗，据研究，“这种木格子窗包裹整座建筑物所形成的奇特外貌，在中国历代传世绘画中只有南宋才有。”[1]

小结

北宋画院世俗卷轴人物画以肖像画为主，尤以皇室肖像画为重点，题材、画法（多用铁线勾勒平涂傅色）皆甚为单一。南宋画院世俗人物画题材如故事人物、婴戏、货郎、春社、诗经、圣贤、雅集、侍宴等，十分丰富，技法如勾、斫、皴、染等运用自如，用笔如简笔、蚂蝗描、高古游丝描、战笔等变化多端，墨色层次丰富分明。这在一定程度上体现了高度制度化的北宋画院对画家创造力之束缚，而逐渐去制度化（解缚）的南宋画院画家人身、创作较为自由，创造力得到大幅度释放。

1 傅伯星：《宋画中的南宋建筑》，杭州：西泠印社出版社，2011年，第47页。

第六章
天子私人：两宋画院外非宗室宫廷画家制度及画史作用

北宋欧阳修等撰《新唐书·百官志》“而翰林院者，待诏之所也。”下小字注有“唐制，乘舆所在，必有文词、经学之士，下至卜、医、伎术之流，皆直于别院，以备宴见……又以为天子私人”[1]云云，显示出欧阳修等是将唐代宫廷画待诏视为“天子私人”的，而两宋画院外非宗室宫廷画家与唐代宫廷画待诏在性质上无异，亦可谓“天子私人”，有关制度与画史作用值得详细探讨。

第一节 “画院画家”抑“宫廷画家”：何以认定？

以前画史，一般将“画院画”与“宫廷画”合在一起叙述，认为画院画家、宫廷画家是一非二。实则，虽然他们之间有不少地方相似（比如皆须凭画艺服务于宫廷），相互之间有不少联系，区别却是主要的，这种区别不但表现在有无所居官署，有无主管官吏，有无职任迁转，有无正式俸禄（画院画家有，宫廷画家无），有无固定职事（宫廷画家为“天子私人”，为皇帝服务，职事不固定；画院画家除为皇帝服务外，还要为国家官署服务，职事较为固定）等方面，还表现在审美意识、画法与画风等各方面（参见本书《绪论》部分，此处不赘），因而，本书将两宋“宫廷画”从“画院画”中剥离出来单独叙述。

判断是否“画院”画家的唯一标准是：宋代画史或其他可信文献资料中有无明确记载。有记载者自不待言，无记载的画院外非宗室宫廷画家即便有再多的间接资料能证明与画院有关，也不能认定为“画院”画家。

本书所谓宫廷画家包括赵宋宗室画家与画院外非宗室宫廷画家两部分，此处主要讨论北宋画院外非宗室宫廷画家之制度与画史作用，南宋相关情况于此章后略加提及。

画院制度不但是两宋画苑出现的重大新现象，即便在整个中国绘画史中，也是开天辟地、独具特色的，多为研究者重视，但正因为其重大、其新，就自然遮蔽掉了翰林图画院外的为数不少的重要宫廷画家及其重大画史作用，从而减弱了对北宋画史丰富性的认知，因而对这一批画院外非宗室宫廷画家制度与画史作用值得进一步考察。

---

1 《新唐书》第46卷《百官志一》，中华书局，1975年，第1183—1184页。

第二节　御前祗应：北宋画院外非宗室宫廷画家制度

笔者较为详细地考察过北宋画院中作为伎术官的院画家之名号、官职、官品、迁转及俸禄等制度及其渊源情况，认为：一、北宋翰林图画院自雍熙元年（984）建立以后，随着各项制度的完善，便逐步走向国家正式官署，直到熙宁二年（1069）共历八十六年才最后完成，此后，翰林图画院成为正式国家官署，院内画家成为国家体制内正式编制的绘画伎术官与伎术人员，他们不再只对皇家而是对整个国家负责，此前千百年来的"天子私人"性质也完全改变了。因此，严格地说，熙宁二年以后的翰林图画院，已不再是此前已成学术定论的"宫廷"画院，而是名副其实的"国家"画院了；此后院内画家所从事的任何绘画事宜，也不再是此前已成学术定论的"宫廷"绘画，而是"国家"绘画了。二、北宋翰林图画院（相当于国家画院）制度的确立与逐步完善，对中国"宫廷"绘画艺术的影响，不是如此前学界所认定的那样，自三代经秦汉至唐、宋鱼贯而下，今胜于昔，青出于蓝，使三代以来的"宫廷"绘画艺术更加繁荣，而是"宫廷"绘画艺术的逐步终结，代之而起的是北宋国家绘画艺术，即翰林图画院绘画艺术。在画风上的突出表现，即是自英宗治平（1064—1067）、神宗熙宁（1068—1077）至元丰（1078—1085）年间，由赵昌、易元吉、崔氏兄弟、吴元瑜等所带动的翰林图画院画格之变，时间正是在翰林图画院各项制度完全成熟的熙宁二年（1069）前后，崔氏兄弟等所代表之画风的实质是北宋国家绘画风格的崛起。[1]

然而，这些仅是唐宋宫廷画家制度转捩之新变与主流，在此新变与主流之外，据北宋画史记载，当时还有一部分虽未进入画院，但以绘画才能活跃于宫廷，由于绘画称旨被授予官职的宫廷画家。如北宋画史资料显示，来自西蜀的著名宫廷花鸟画大家黄筌虽效力于北宋宫廷，其画风在北宋前期翰林图画院中也有举足轻重的地位，但他并未进入图画院。又如著名写真画家王端，由于写真宗遗像称旨，仁宗要调他进图画院，但他不乐意，皇帝没办法只有赐予他其他阶官，让他继续服务宫廷。那么，这些院外宫廷画家的官职、官品、迁转与俸禄等制度又是怎样的呢？下文按照其所带阶官分为文、武两种进行叙述。

一、文阶

1. 黄筌

宋刘道醇《圣朝名画评》卷一"黄筌"条：

"艺祖（宋太祖）开朝……上真命为太子左善赞大夫，仍厚赐之。"[2]

这是说黄筌在宋初官"太子左善赞大夫"。《宣和画谱》卷十八"崔慤"条：

"崔慤，字子中，崔白弟也。官至左班殿直……至如翰林图画院中较艺优劣，必以黄筌父子之笔法为程序，自慤及其兄白之出，而画格乃变。"[3]

可见，黄筌与图画院画法、画风紧密相关，但由于目前找不到黄筌任职图画院或

1 亦可参考拙著《北宋翰林图画院制度渊源考论》相关章节。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第121页。

3 《宣和画谱》第18卷，第230页。

被授予图画院伎术官之可靠记载，所以不能算是图画院画家。值得提及的是，北宋沈括《梦溪笔谈》所云：

“国初，江南布衣徐熙、伪蜀翰林待诏黄筌，皆以善画著名，尤长于画花，蜀平，黄筌并二子居宝、居实、弟惟亮皆隶翰林图画院，擅名一时。”

这则资料属当代人记当代事，应该说是很权威的，但令狐彪考证认为，沈括所云“有与史实不符之处，《圣朝名画评》载‘艺祖（宋太祖）开朝，昶衔璧入觐，筌与子居宋皆从赴都下，上真命为太子左赞善大夫，仍厚赐之。以亡国之余，动成哀戚，至是遘疾而卒。时乾德辛丑[1]九月二日也。’即乾德三年，公元965年。《图画见闻志》也说，‘或曰筌到阙未久物故’。两种说法基本相同，都说是黄筌到开封不久就死去，前书说得更具体，在平蜀的当年九月二日‘遘疾而卒’。据《宋史太祖本纪》载：平蜀是在乾德三年正月，二月以后孟昶到开封，五月太祖在崇元殿接见孟昶，六月孟薨。黄筌在西蜀久受恩宠，当然‘动成哀戚，至是遘疾’，两个月后也就死去。因此说黄筌隶宋朝翰林图画院，并‘擅名一时’，根据不足。”[2]笔者认为令狐彪此说有理，可从。另外的两个证据：一是宋代历史、画史（如《益州名画记》、《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《宣和画谱》等）皆不载黄筌曾入宋初图画院；二是沈括说黄筌等所隶之“翰林图画院”亦当误，因为“翰林图画院”正式成立于雍熙元年（984），此前仅见“图画院”之名。

宋太祖“命”黄筌为“太子左赞善大夫”的时间当在965年。“太子左赞善大夫”，据《唐六典》卷二十六载，唐龙朔二年（662）始置，改太子中允为左赞善大夫代，咸亨元年（670）复置中允，而赞善大夫不废，为正五品下的职事官。宋初沿唐品之旧，为正五品下。[3]然由于当时使职差遣的流行，取代了职事官，所以“太子左赞善大夫”实际上不理事，其作用仅在于确定文臣迁转官阶与俸禄的多少，相当于唐代正五品下的散官。元丰新制废罢此官，以寄禄官通直郎代之。

2. 郭忠恕

郭若虚《图画见闻志》卷三：

“郭忠恕，字恕先，洛阳人……太宗素知其名，召赴阙下，授以国子监主簿。”[4]

《宣和画谱》卷八：

“郭忠恕，字国宝，不知何许人……太宗喜忠恕名节，特迁国子博士。”[5]

可见，郭忠恕在太宗朝先为国子监主簿，后迁国子博士。“国子监主簿”，北宋景祐二年（1035）三月十三日始以国子监京朝官兼主簿，为职事官，掌本监文书薄籍，勾考其出入有无稽违。[6]此前当为阶官。宋初因唐制，唐为从七品下[7]。元丰改制后从八品。[8]位在诸学博士之下、国子监正、太学正之上。[9]“国子监博士”，北宋初至元丰五年改制前，

---

1 令狐彪原注：“应为乙丑。”

2 令狐彪：《宋代画院研究》，第70页。

3 唐·李林甫等撰，陈仲夫点校：《唐六典》第26卷“太子左赞善大夫”条注，北京：中华书局，1992年，第665页。凡本书用《唐六典》皆据此本，以下不赘录。

4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第36页。

5 《宣和画谱》第8卷，第84页。

6 《宋会要辑稿》职官28之3，第2973页。

7 《唐六典》第21卷《国子监》，第558页。

8 宋·孙逢吉：《职官分纪》第21卷《国子监》之《主簿》，第491页。

9 《宋史》第168卷《职官志八·元丰以后合班之制》，第3995页。

无职守，只为文官迁转官阶，其官品宋初因唐制，唐为正五品上。[1]

3. 武宗元

《圣朝名画评》卷一云：

"武宗元，字总之，河南白波人。世业儒，为乡里所重。父道，与丞相文惠公虽为布衣交，将宗元诣之。时方成童，大被称赏。文惠妻以外孙，用其荫得太庙斋郎。……景德末（1007），章圣营玉清昭应宫，募天下画流逾三千数，中程者不减一百人，分为二部，宗元为左部之长。丁朱崖为宫使，语僚佐曰……上亦优劳之。……丞相文懿张公士逊，生辰，宗元献消灾菩萨二轴。公张于千岁堂，甚秘重焉。历官至虞部员外郎。"[2]

"太庙斋郎"为祠祭行事官名、荫补官名。非品官，隶太常寺。汉代始有太庙斋郎。[3]唐时始分太庙斋郎、郊社斋郎。[4]北宋沿置。[5]斋郎在宋初的作用主要有二，遇祠祭或太庙行五大享礼等，斋郎为行事官，赴殿行应奉侍斋祭等[6]，此其一。其二，为朝官子弟荫补起家之官。[7]序位在非品官荫补官中，为最低等，次于太庙室长。太庙斋郎迁室长，室长可望注官。[8]武宗元为太庙斋郎属于第二种情况，即由于其妻子是丞相文惠公的外孙女而得荫为太庙斋郎，而这又是由于武宗元的父亲与文惠公是朋友，加之文惠公赏识其才艺所致。武宗元由于丞相推荐与绘画称旨，遂得官职累迁，一直做到虞部员外郎。按虞部司员外郎隶尚书省工部，始置于隋开皇六年（586）。隋炀帝时改为虞部司承务郎，唐武帝三年复为虞部司员外郎[9]，为职事官。在宋初由于使职差遣的原因，仅为文臣迁转寄禄官阶，属后行员外郎，并不理事。其官品宋初因唐制为从六品上。元丰改制后为正七品的职事官[10]，归本司为副司长，佐郎中掌虞部司事。[11]寄禄格易为朝奉郎阶。[12]武宗元为宋初宫廷画家，所以其虞部司员外郎仅为从六品上之文臣迁转与定禄阶官。

如果上述带文阶官的翰林图画院外之宫廷画家绘画称旨（或其他原因），皇帝高兴，会赐予其更高级别的文阶官（或其他赏赐），一般会按照宋初文臣京朝官迁转序列表（表4）所示自低至高得到迁转。如郭忠恕在太宗朝所带文阶官开始为从七品下的"国

---

1 《唐六典》第21卷《国子博士》，第559页。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷《人物门》，第119页。

3 《宋书》第39卷《百官志上》："太庙令一人。丞一人。并前汉置。西京曰长，东京曰令。领斋郎二十四人。"中华书局，1974年，第1228页。

4 宋·王溥《唐会要》第65卷《太常寺》"（贞元）八年四月太常寺奏"条，据武英殿聚珍版，商务印书馆《国学基本丛书》，1935年，第1135页。

5 宋·李焘编：《续资治通鉴长编》第83卷"大中祥符七年八月庚辰"条，《文津阁四库全书》（第109册）史部编年类，北京：商务印书馆影印，2005年，第1893页。

6 《宋会要辑稿》礼15之4，第652页（下）。

7 宋·高承《事物纪原》第5卷《斋郎》："魏始有太常斋郎。唐有太庙、郊社之别。唐洎国家其久次者，太庙又补室长，郊社即补掌坐、长次，谓之黄衣选人。祖宗以来，又以为朝臣子弟起家之官。"《四库类书丛刊》本。上海：上海古籍出版社，1992年，第137页。凡本书用《事物纪原》皆据此本，以下不赘录。

8 《宋史》第265卷《李宗谔传附宗讷》："宗讷，字大辨，以荫补太庙斋郎，迁第四室长。代谒吏部铨，边光范意其年少，未能属辞，语之曰：'苟援笔成六韵诗，虽不试书判，可入等矣。'宗讷易之，光范试诗赋，立就。明日，遂拟授秘书省正字；又明日，上命擢国子监丞。"第9140页。

9 唐·李林甫等撰：《唐六典》第7卷《虞部员外郎》，第224页。

10 宋·孙逢吉：《职官分纪》第11卷《虞部员外郎》，北京：中华书局，1988年，第286页（上）。凡本书用《职官分纪》皆据此本，以下不赘录。

11 《宋会要辑稿》职官16之2《虞部员外郎》，第2722页。

12 《宋会要辑稿》职官4之4，第2438页。

子监主簿”，后太宗因其“名节”，“特迁”正五品上的“国子博士”。但是宫廷画家伎术官或伎术人员之性质决定了其所得全为当时官僚系统金字塔最底层之没有实际权力的阶官。

文阶官的最大作用是作为发放俸禄的依据，官品越高，俸禄就越多。[1]

表 4　宋初文臣京朝官迁转官阶表[2]

	无出身迁转官阶	有出身迁转官阶		元丰寄禄官、官品
1	太师		1	
2	太尉		2	
3	太傅		3	
4	太保		4	
5	太子太师		5	
6	太子太傅		6	
7	太子太保		7	
8	太子少师		8	
9	太子少傅		9	特进（从一品）
10	太子太保		10	
11	吏部尚书		11	金紫光禄大夫（正二品）
12	兵部尚书		12	银青光禄大夫（从二品）
13	户部尚书		13	
14	刑部尚书		14	
15	礼部尚书		15	
16	工部尚书		16	
17	尚书右臣		17	光禄大夫（正三品）
18	兵部侍郎		18	正议大夫（从三品）
19	刑部侍郎		19	
20	工部侍郎		20	
21	太子宾客 给事中		21	通议大夫（正四品）
22	秘书监	右谏议大夫（或秘书监、光禄卿）	22	

1　俸禄的具体数额在宋代史籍中很容易查到，也可以参见拙著《北宋翰林图画院制度渊源考论》中相关章节。此处不赘。

2　本表据《续资治通鉴长编》第435卷庚午条注文；《宋史》第169卷《职官志九·文臣京朝官至三师叙迁之制》；《宋会要辑稿》职官56之2，第3626页；《宋史》第155—158卷《选举志》制成；并参见龚延明《宋代官制辞典》（北京：中华书局，1997年），第681—682页。

续表

无出身迁转官阶		有出身迁转官阶		元丰寄禄官、官品
23	光禄卿	太常少卿、秘书少监	23	
24	卫尉卿			
25	少府监			太中大夫（从四品）
26	司农卿			中大夫（正五品）
27	光禄少卿			中散大夫（从五品）
28	司农少卿			朝议大夫（正六品）
29	驾部郎中	职方郎中	24	朝请大夫（从六品）
30	比部郎中	都官郎中	25	朝散大夫（从六品）
31	虞部郎中	屯田郎中	26	朝奉大夫（从六品）
32	驾部员外朗（或考工、库部）	职方员外郎	27	朝请郎（正七品）
33	比部员外郎（或仓、司门）	都官员外郎	28	朝散郎（正七品）
34	虞部员外郎（或膳、水部）（武宗元）	屯田员外郎	29	朝奉郎（正七品）
35	国子监博士（郭忠恕）	太常博士	30	承议郎（从七品）
36	殿中丞	秘书臣、太常臣、殿中臣	31	奉议郎（正八品）
37	太子中舍、赞善（黄筌）、洗马	著作佐郎（有出身）（状元出身）	32	通直郎（正八品）
38	大理寺丞	大理寺丞	33	宣德郎（正八品）
39	诸寺丞、诸监丞			宣议郎（从八品）
40	大理寺评事	大理寺评事	34	承事郎（正九品）
41	太常寺奉礼郎 太祝			承奉郎（正九品）
42	诸寺、监主簿（郭忠恕），秘书监校书郎、正字		35	承务郎（从九品）

表4中34—42为北宋翰林图画院外非宗室宫廷画家绘画称旨授官的迁转序列[1]，可见宫廷画家由于绘画称旨被授予的均为低级文阶官。

二、武阶

1. 王端

《圣朝名画评》卷一：

1 上文所述翰林图画院外非宗室宫廷画家的阶官、品级与姓名在表中已标出。

“王端，字子正，瓘之子也……真庙（998—1022）晏驾，召端与画臣写其遗像。端举笔乃就，无及之者。燕恭肃王见其肖似，更益号恸。敕端入图画院，让而不受，止乞国子监书舍一部。上嘉之，特授奉职，转右班殿直。诏写真庙及章献明肃太后圣容于石壁，未绝笔而端卒。令李元辅毕之，优赐其家。”[1]

据《图画见闻志》卷四：“王端，字子正，瓘之子，工画山水……尝写真庙御容，称旨，授三班奉职。”[2]可知“奉职”为“三班奉职”的省称。“三班奉职”为武阶名，属三班小使臣阶列。北宋太宗淳化二年正月十四日，改殿前承旨为三班奉职。[3]属三班院使臣。位在三班借职之上，左、右班殿直之下。其叙迁，由三班奉职转右班殿直。[4]元丰新官制、《元祐令》均为从九品。[5]政和二年九月二十五日，其阶名易为承节郎。[6]“右班殿直”亦为武阶名，属三班小使臣阶列。“殿直”之官始见于五代后梁开平三年七月敕。[7]北宋初沿置，但为三班之一，称左、右班殿直。[8]“右班殿直”位次于左班殿直、在三班奉职之上，叙迁转左班殿直，元丰新制为正九品。政和二年九月二十五日，其阶名易为保义郎。

2. 崔慤

《图画见闻志》卷四云：

“崔慤，字子中，白之弟也，今（熙宁年间，1068—1077）为左廷直。工画花竹、翎毛，状物布景，与白相类。尝观《败荷雪雁》及《四时花竹》，风范清懿，动多新巧。有时作《隔芦睡雁》，尤多意思。”[9]

“左廷直”为“左班殿直”的别称，武阶名。属三班小使臣阶。[10]其叙迁，转右侍禁。[11]元丰官制为正九品。[12]政和二年九月二十五日，其阶名易为成忠郎。[13]

3. 郭元方

《图画见闻志》卷三云：

1 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第123页。

2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52页。

3 《续资治通鉴长编》第32卷乙酉，北京：中华书局，1979年，第710页。

4 《宋史》第169卷《职官志九·武臣三班借职至节度使叙迁之制》。此外，作为武阶中的三班小使臣官阶由低至高的迁转过程，《宋史》中有关“史方”迁转经历的记载是最形象的注释。《宋史》第326卷《史方传》：“史方，字正臣，开封人。应《周易》学究不中，补西第二班殿侍，再迁三班奉职，为潭、澧、鼎沿边同巡检，改右班殿直、阁门祇候。会澧州诉民下溪州蛮侵其土地，遣乘驿往视。自竹疏驿至申文崖，复地四百余里，得所掠五百余人，又置澧州、武口、杨泉、索溪四砦，以扼贼冲。就知邵州，徙澧州，迁右侍禁。”第10526—10527页。

5 《宋会要辑稿》职官8之3，第2559页（上）。

6 《宋大诏令集》第163卷《改武选官名诏》，北京：中华书局，1962年，第622页。凡本书用《宋大诏令集》皆据此本，以下不赘录。

7 宋·高承编撰：《事物纪原》第6卷《左右殿直》，第153页。

8 宋·叶梦得：《石林燕语》第8卷，《宋元笔记小说大观》本，第4475—4492页。

9 《宣和画谱》第18卷：“崔慤，字子中，崔白弟也。官至左班殿直……至如翰林图画院中较艺优劣，必以黄筌父子之笔法为程序，自悫及其兄白之出，而画格乃变。”第230—231页。

10 《续资治通鉴长编》第65卷丙戌。

11 《宋史》第169卷《职官志九·武臣三班借职至节度使叙迁之制》，第4030页。

12 《宋会要辑稿》职官8之4，第2559页。

13 《宋大诏令集》第163卷《改武选官名诏》，第622页。

“郭元方，字子正，京师人，官至内殿承制。善画草虫，备究蛰螺，潜分造化，宜矜妙艺，蔼播佳名。然而着意者不及疏略，盖或点缀过当，翻为失真也。颇有图轴传于世。”[1]

“内殿承制”为武臣、内侍迁转与定禄官阶名，属宋初大使臣系列，北宋大中祥符二年正月九日始置。[2]位在内殿崇班之上、供备库副使之下。内殿承制叙迁转诸司副使。[3] 宋前期为七品，元丰官制、《元佑令》为正八品。[4]政和二年九月二十五日，阶名易为敦武郎。[5]因此熙宁以前，郭元方内殿承制为七品阶官，并不理事。

如果将上述翰林图画院外非宗室宫廷画家所带之武阶官纳入宋初武阶官迁转序列中进行比较，便可以更清晰、直观地了解其在当时官僚系统中的地位（表5）[6]。

表 5　宋初三班使臣、诸司副使迁转表[7]

<table>
<tr><td></td><td>正任官</td><td colspan="5">节度使（从二品）　节度观察留后（正四品）
观察使（从五品）　防御使（从五品）
团练使（从五品）　刺史（从五品）</td><td>（1）节度使罕以除授。
（2）遥郡官特旨方可授正任官。</td></tr>
<tr><td></td><td>遥郡官</td><td colspan="5">遥郡节察留后　遥郡观察使
遥郡防御使　遥郡团练使
遥郡刺史</td><td>（1）武臣外任带遥郡，至遥郡观察使止。
（2）遥郡官品依本官资序，即依所带诸司使资序。</td></tr>
<tr><td rowspan="4">诸司官</td><td rowspan="2">诸司使</td><td colspan="5">皇城使（皇城司以下正使正七品）</td><td rowspan="2">皇城使不转合门使，可迁遥郡。</td></tr>
<tr><td>宫苑使
东作坊使
内园使
西京作坊使（乐士宣）</td><td>左骐骥使
西作坊使
洛苑使
东染院使</td><td>右骐骥使
庄宅使
如京使
西染院使</td><td>内藏库使
六宅使
崇仪使
礼宾使</td><td>左藏库使
文思使（李正臣）
西京左藏库使
供备库使</td></tr>
<tr><td rowspan="2">诸司副使</td><td colspan="5">皇城副使（皇城副使以下正使从七品）</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>宫苑副使
东作坊副使
内园副使
西京作坊副使</td><td>左骐骥副使
西作坊副使
洛苑副使
东染院副使</td><td>右骐骥副使
庄宅副使
如京副使
西染院副使</td><td>内藏库副使
六宅副使
崇仪副使
礼宾副使</td><td>左藏库副使
文思副使
西京左藏库副使
供备库副使</td></tr>
</table>

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷《纪艺中》，第37页。

2 《续资治通鉴长编》第71卷乙丑，第1587页。

3 《宋史》第169卷《职官志九·武臣三班借职至节度使叙迁之制》，第4030页。

4 《续资治通鉴长编》第218卷辛巳，第5309页；《宋会要辑稿》职官8之3，第2559页；宋·孙逢吉：《职官分纪》第44卷《内殿承制》，第821页。

5 《宋大诏令集》第163卷《改武选官名诏》，第622页。

6 上文所述宫廷画家姓名、所得阶官位置均已在表中标出（包括部分熙宁七年以后见于《宣和画谱》中带官的非宗室宫廷画家）。

7 本表制作时参考龚延明《宋代官制辞典》，第693页。

续表

<table>
<tr><td rowspan="2">三班官</td><td>大使臣</td><td>内殿承制（正八品）（郭元方）
内殿崇班（正八品）（刘永年）</td><td rowspan="2">内殿承制迁供备库副使，此外，有军功、特旨之类，不必按部就班，可由内殿承制庄宅副使，或报迁为西京作坊副使。其后，常调对行升五资为一迁，带合职之诸司副使、正使升七资为一迁。</td></tr>
<tr><td>小使臣</td><td>东头供奉官（从八品）（李仲宣）
西头供奉官（从八品）（李仲宣）
左侍禁（正九品）　右侍禁（正九品）
左班殿直（正九品）（崔悫、李延之）
右班殿直（正九品）（王端、吴元瑜）
三班奉职（从九品）（王端）
三班借职（从九品）</td></tr>
<tr><td colspan="2">无品杂阶</td><td>三班差使　三班借差
殿　侍　　大　将
正名军将　守阙军将
甲　头　　公　据</td><td></td></tr>
</table>

表5中司官、班官两项为目前所见北宋翰林图画院外宫廷画家绘画称旨授官的迁转序列（按：上文所及与《宣和画谱》所载带武阶官的宫廷画家之品位、官阶在表中已标出），可见画家由于绘画称旨被授予的均为低级武阶官。

如果上述带武阶官的翰林图画院外之宫廷画家绘画称旨（或其他原因），皇帝高兴，会赐予其更高级别的武阶官（或其他赏赐），一般会按照宋初三班使臣、诸司副使迁转表（表5）所示序列得到迁转。如北宋著名写真画家王端因为写真宗遗像称旨，仁宗嘉赏，"特授奉职（元丰新制为从九品），转右班殿直（元丰新制为正九品）"，后因诏写真宗及章献明肃太后圣容未毕而卒，仁宗又"优赐其家"。但是院外宫廷画家伎术官或伎术人员之性质决定了其所得全为当时官僚系统金字塔最底层之没有实际权力的武阶官。

武阶官同文阶官一样，最大作用在于作为发放俸禄的依据，官品越高，俸禄就越多。

第三节　能变世俗之气：北宋画院外非宗室宫廷画家之画史作用

在翰林图画院外，北宋宫廷中尚活跃着虽无待诏、艺学、祇候、学生等名号，却行这些官职之实的不少以绘画才能侍奉皇帝及其家族的画家，由于绘画称旨，被授予的官阶既有文阶，也有武阶，一般而言，其所得文、武阶官会据上述两表依次递升，不过，由于伎术人员的性质，宫廷画家所带之官均为处于当时官僚金字塔系统底层的、用于表示迁转与决定俸禄之阶官，没有实际权力。

这些非宗室宫廷画家可不能小觑，其中不少在宋代画史甚至整个中国绘画史中都具有举足轻重之地位与作用，如黄筌、武宗元、崔悫、吴元瑜等。黄筌在中国花鸟画史上的引领潮流与承前启后作用自不待言；武宗元在北宋也是响当当的人物画大家，如据刘道醇《圣朝名画评》载："武宗元，字总之，河南白波人……景德末（1007），章圣营玉清昭应宫，募天下画流逾三千数，中程者不减一百人，分为二部，宗元为左部之长"；崔

愨为崔白之弟，兄弟俩画风“相类”，“风范清懿，动多新巧。……尤多意思”；“武臣吴元瑜，善画，师崔白，能变世俗之气，所谓院体者”，是徽宗赵佶的花鸟画老师。在北宋画史上正是吴元瑜与其师与师叔崔氏兄弟等一起引领了熙宁前后画院内花鸟画格之新变，促成了北宋国家绘画艺术之形成，为稍后“宣和画院”画风（即“宣和体”）的出现奠定了坚实的基础。如此看来，翰林图画院外宫廷画家在实力、知名度与画史影响等方面并不低于院内画家。

这些事实表明，随着北宋皇帝将豢养以绘画待诏者的特权一项项交给国家，让国家主办画院，管理画家，主导画风，让此前持续1200多年由皇家主持的宫廷绘画“待诏”制度，自宋初开始渐行渐远地淡出历史舞台之同时，还留了一手。通过宫廷画家制度，似乎有意留下了那些影响巨大的名家宿老（如黄筌等）与实力派大家（如武宗元、王端）、革新派干将（如崔愨、吴元瑜等）并厚待之。

当然，北宋皇家所留的这一手的作用与影响是巨大的。

其一，因为系“天子私人”，便于直接指派，因而是直接参与皇家绘画活动之生力军，如当景德末年（1007）宋真宗营建玉清昭应宫时，即以“武宗元为左部之长”；宋仁宗时召王端写真宗遗像等。

其二，在画史上影响巨大的神宗熙宁前后“翰林图画院”内画风之转变，不但直接得力于院内画家（如崔白等）之推动，还大大得益于院外宫廷画家（如崔愨、吴元瑜等）之助力，甚至院外之力有超过院内之迹象，如《宣和画谱》“吴元瑜”条云：“而素为院体之人，亦因元瑜革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆。”

其三，自秦汉以来的宫廷绘画“待诏”制度虽然由于国家绘画官署——翰林图画院的建立及其制度的逐步完善，在北宋渐行渐远地淡出了主流，然而，皇帝身边还活跃着的这一部分虽无“待诏”之名、“待诏”之所，却行“待诏”之实、实力强劲、影响巨大的非宗室宫廷画家，至少从其职能上看，与自秦汉以来宫廷待诏制度下的“待诏”是一脉相承的。显然，这为北宋以后直至清末国家画院难产、宫廷画家“待诏”制度再度兴盛埋下了伏笔。纵观北宋以后的中国画史上再未出现如北宋翰林图画院那样的国家画院与国家绘画艺术风格，而是在很大程度上又回到了北宋以前宫廷绘画待诏制度与宫廷绘画艺术的老路上去。北宋国家绘画制度与国家绘画艺术也在熙宁二年至宣和末五十六年间响彻云霄后成了绝唱，能无慨乎！

行文至此，一个问题不得不浮出水面，即既然这些画院外非宗室宫廷画家名头那么响亮，实力那么强劲，影响那么巨大，为什么几乎被湮灭或附丽于北宋画院史中，难见其独立的宫廷画家面目与作用、地位？究其原因：一是因为此前之画史对北宋画史中翰林图画院画家与宫廷画家之截然不同忽视不顾，未曾加以研究讨论；二是这种现象之出现本是中国以至人类艺术史、文化史无法避免的宿命，即在艺术史上只有那些主流与新变会被留存下来，其他的不是被遗忘就是被附丽于主流与新变上，不作仔细梳理难见真貌。

最后，需要稍作说明的是南宋之相关情况，与北宋相比，南宋画院外非宗室宫廷画家虽不少（如花鸟画家有魏燮[浙西参议]、於青年[承节郎、浙西安抚使、计议官]、丁野堂等，山水画家有戚仲[殿司军士]、周询[占籍后邸]等，人物画家有刘希[掌内翰文字]、挚焕[殿前使臣]、鲁庄[祇应修内司]、王介[内官太尉]、孙沆水与支愨[御前待诏]、僧梵隆、张翼等），但绘画成绩平平，无一名家，更谈不上画史影响，故本书从略。

小结

两宋画院外非宗室宫廷画家与画院画家迥然有异是毋庸置疑的。

北宋画院外非宗室宫廷画家在人数上虽少于画院画家，但其画史作用绝不能低估。他们处于高度制度化的画院之外，少人身约束，个性较强，人文素养较高，创作较为自由，对外界感受较为敏锐、强烈，因而作品中往往会较早出现较多的创新性因子，而开风气之先，加之他们常参与宫廷绘画活动，与画院画家接触较多（比如常与画院画家合作完成宫廷绘画任务），他们画作中的创新因素自然会较快影响到画院画家，这种影响通过一定积累，量变引发质变，就会出现带动画院内画风变化之奇迹。

此处尚有两个问题须要稍作讨论：

一是赵宋宗室（尤其是皇室）画家无疑应归于宫廷画家之列，原因很简单也很充分：他们在审美意识形态、画法与画风上必然具有一致性，这与宗法制度影响下的传统社会结构与人文心理紧密相关，根源盖在于古代政权、政治历来是以血缘、宗法制度维系之“家天下”，世代相袭，两宋表现得尤为突出，动辄曰“祖宗旧制”、“祖宗之法”。在审美意识形态上亦如是，艺术家族风起云涌，历代不绝，一旦开创者成功创立了艺术法度、规范与风尚，便会在家族内代代相传，而具有极强的稳定性，这种中国艺术史的重要特色又以两宋最著。

二是由于南宋“画院”的逐步去国家化、制度化或逐步宫廷化，显示出在一定程度上泯灭画院画家与非宗室宫廷画家之间界限的倾向（如南宋画院李唐、马和之与高宗、孝宗，马远、夏珪与宁宗及杨皇后等关系密切之程度，远远超过北宋画院画家与皇室之关系，艺术史上甚至出现宁宗杨皇后题马远画“语关情思，人或讥之”的绯闻），尽管最终二者还是保持着各自的畛域与内在规定性。

第七章
摆脱旧习，超轶古人：两宋宫廷画

两宋“宫廷画”主要包括赵宋宗室画家、画作、画风与画院外非宗室宫廷画家、画作、画风两部分，前者包括赵宋各朝皇帝、后妃、皇室子孙、驸马等中之善画者[1]，后者指应诏（敕）以画艺为皇帝、皇室服务的画院外非宗室画家。

第一节　宣和体：宋徽宗等之花鸟画

宋徽宗赵佶虽直接掌控“宣和画院”，却不能算是画院画家，而是两宋最重要的宫廷画家，在他直接参与和推动下形成的新“院体”——“宣和体”也不仅指“宣和画院”画风，还包括当时画院之外、以赵佶本人花鸟画为主要代表的赵宋宗室画家画风。

蔡絛《铁围山丛谈》卷一云：“（徽宗）在藩时玩好不凡，所事者惟笔研、丹青、图史、射御而已。”[2]可见赵佶自小就精通艺术，尤其是绘画，自谓：“朕万几余暇，别无他好，惟好画耳。”[3]北宋自太祖开始施行“兴文教，抑武事”的国策以来，几乎每个帝王都喜欢字画。宋初，五代西蜀、南唐的书画名家几乎悉数来到汴梁，进入当时的翰林书画院与内廷。徽宗之前，内府所藏法书、名画多达数万件，“秘府之藏，充牣填溢，百倍先朝”。[4]所谓“上行之，下必效之”，在皇家的提倡下，公卿士大夫无不以风雅为尚。蔡襄、苏轼、黄庭坚、米芾、李成、范宽、李公麟、文同、崔白、吴元瑜等书画家犹如银河星辰，争耀太空。当时的书画艺术氛围异常浓厚，京城汴梁艺术家云集，酒肆、茶楼皆张挂名家书画供客人欣赏，以招揽生意等。如此可见，北宋（尤其是中后期）的书画艺术环境繁盛而多彩，这促使自幼喜爱艺术的赵佶开始追求自己的艺术形式。宗室与国君的身份，给了他全面了解古代法书名画、了解历代画坛整体风貌以及各种艺术流派、技法特点的便利条件，使他能够兼收并蓄，取长补短。就绘画而言，可以说赵佶不但是花鸟画的集大成者，也是人物、山水画的高手。如邓椿《画继》云：“（徽宗）笔墨天成，妙体众形，兼备六法”[5]；张徵《画录广遗》云：“（徽宗）用意兼

1 赵宋宗室画家可参考余辉《画里江山犹胜——百年艺术家族之赵宋家族》，台北：石头出版，2008年。
2 宋·蔡絛：《铁围山丛谈》第1卷，《宋元笔记小说大观》（三）本，第3039页。
3 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1页。
4 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1页。
5 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1页。

有顾、陆、曹、吴、荆、关、李、范之长；花竹翎毛，专徐熙、黄筌父子之美。”[1]

赵佶在绘画上的最大贡献是促成了“宣和体”[2]之形成，主要体现在花鸟画方面，而他自己又为主要的代表画家。“宣和体”是在徽宗的直接参与、推动下，主要在徽宗朝画院内外形成的一种不同于以往院体的、新的院体风尚。《宣和画谱·花鸟叙论》云：“故花之于牡丹芍药，禽之于鸾凤孔翠，必使之富贵，而松竹梅菊，鸥鹭雁鹜，必见之幽闲，至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神，遐想若登临览物之有得也。今集自唐以来，迄于本朝，如薛鹤郭鹞，边鸾之花，至黄筌、徐熙、赵昌、崔白等，其俱以是名家者，班班相望，共得四十六人。”[3]从这段议论中不难见出什么是“宣和体”花鸟画：既崇黄筌式的“富贵”，也尚徐熙式的“野逸”，将黄筌、黄居寀、赵昌、徐熙、易元吉、崔白、吴元瑜画风兼容并蓄。能入《宣和画谱》花鸟谱者，必须形似、法度与神韵、气骨兼备，缺一不可。如北宋花鸟画名家赵昌之所以入谱，是因为“且画工特取其形似耳，若昌之作，则不特取其形似，直与花传神者也。”[4]相反，若做不到形神兼备，即便在当时声名甚大，也入谱无望：“若牛戬、李怀衮之徒，亦以画花鸟为时之所知。戬作《百雀图》，其飞鸣俯啄，曲尽其态，然工巧有余而殊乏高韵。怀衮设色轻薄，独以柔婉鲜华为有得，若取之于气骨，则有所不足，故不得附名于谱也。”[5]此外，必须强调的是，由于徽宗朝“画学”强调思想文化修养与以著名文士米芾、宋子房充任“博士”管理“画学”等举措，自然使“宣和体”朝向邓椿所谓“画者，文之极也”的方向推进。然而，仍需注意的是，“宣和体”在朝“画者，文之极也”这一维度的演化中是有限度的，即它无论怎样演化，由于其作画主体毕竟为画院画家、宫廷画家，绘画体制不可能超越“院体”的界限而变成“士人画”、“文人画”。总之，“宣和体”既不是纯粹的“黄家富贵”、“徐熙野逸”，也不是英宗治平末至神宗、哲宗朝易元吉、崔白、崔悫、吴元瑜等的“野逸”，而是综合“富贵”、“野逸”又参之以“文”的却没有脱出“院体”的独特新画风。

作为“宣和体”之重要部分的赵佶花鸟画兼收并蓄，重视写生，体物入微，以精工逼真著称，融合了黄筌父子、徐熙、崔白、吴元瑜等多种画风，这也许就是为什么我们现在看到的赵佶花鸟画不但形似、格法与意趣、神韵兼具，而且存在两种大相径庭的风格（既以工笔重彩、精致工巧闻名，又以水墨渲染、没骨写意著称）之原因。如蔡絛《铁围山丛谈》卷一云：“（徽宗）时亦就端邸内知客吴元瑜弄丹青，元瑜者，画学崔白，书学薛稷，而青出于蓝者也。”这是说，赵佶花鸟画师法吴元瑜，受到了神宗朝崔白、崔悫、吴元瑜一系“野逸”画风的深刻影响；张徵《画录广遗》云：“（徽宗）花竹翎毛，专徐熙、黄筌父子之美。”

赵佶的花鸟画之所以有如此成就，既在于他兼容并蓄，也在于他十分注重写生训练。徽宗的写生对象多是皇家园林“艮岳”中的珍禽异卉（这与“黄家富贵”所画对象颇一致）。据邓椿《画继》载，他日积月累的写生画稿，收编成集竟有千册之多，名《宣和睿览册》。艺术天赋加上如此勤奋精进的写生训练，自然会让他的绘画技巧与立意构思能力非同一般，可以说他把中国花鸟画推上了一个辉煌壮观的高度。

对“祥鹤”的描绘，从一个侧面反映了徽宗花鸟画风格的突出成就。唐代薛稷以画

---

1 宋·张徵：《画录广遗》，卢辅圣主编《中国书画全书》本，第725页。

2 “宣和体”一语最早似见于元代画史中，如元·夏文彦《图绘宝鉴》第3卷：“李诞，河间人。多画竹笋簳鞭节，色色毕具，此宣和体也。”

3 《宣和画谱》第15卷《花鸟·叙论》，第163页。

4 《宣和画谱》第18卷，第217页。

5 《宣和画谱》第15卷《花鸟叙论》，第163—164页。

鹤著称，张彦远《历代名画记》卷九云：薛稷“尤善花鸟人物杂画，画鹤知名，屏风六扇鹤样，自稷始也。”显然，薛少保画鹤从意态到境界皆非同一般，难以超越。直承唐代宫廷花鸟画而来的西蜀黄筌也是画“鹤”高手，《益州名画录》云：“蜀主命筌写鹤于偏殿之壁，警露者、啄苔者、理毛者、整羽者、唳天者、翘足者，精彩体态，更愈于生，往往生鹤立于画侧。蜀主叹赏，遂目为六鹤殿焉……少保自此声渐减矣。”[1]难以超越的薛稷画鹤被黄筌超越了。邓椿《画继》载赵佶“鹤”画云：“政和初，尝写仙禽之形凡二十，题曰《筠庄纵鹤图》，或戏上林，或饮太液，翔凤跃龙之形，警露舞风之态，引吭唳天，以极其思，刷羽清泉，以致其洁，并立而不争，独行而不倚，闲暇之格，清迥之姿，寓于缣素之上，各极其妙，而莫有同者焉。”[2]薛稷画鹤六，黄筌画鹤六，赵佶画鹤二十，虽意态各不相同，但数量的增加显示了难度的加大。因而，从薛稷至黄筌再到赵佶的画鹤，不难见出中国院体花鸟画史中冰寒于水、青出于蓝的规律，也可看出徽宗的艺术水平。赵佶《筠庄纵鹤图》中二十种鹤各各不同的意态虽现在只能凭文献推想与神往，但现藏辽宁省博物馆的、传为赵佶真迹的《瑞鹤图》卷，恰巧画的也是二十只鹤，意态亦无一相同，令人赏心悦目，赞叹不已。

赵佶对中国宫廷花鸟画史的贡献还突出地表现在独创性的技法上，最著名的是为后世盛赞，令人叹为观止的“生漆点睛”法。《画继·徽宗皇帝》云：“多以生漆点睛，隐然豆许，高出纸素，几欲活动，众史莫能也。”[3]上海博物馆藏赵佶御笔《柳鸦图》中的柳鸦即用“生漆点睛”法准确地描绘出了物象的生动灵活。

现存赵佶的作品，据当代学者研究，可分御题、御笔两类。御题即徽宗授意，由宫廷（或画院）画家动笔，画成后徽宗题名，多为精妙细致的工笔重彩，就花鸟画而言，如故宫博物院藏《芙蓉锦鸡图》、辽宁省博物馆藏《瑞鹤图》、台北故宫博物院藏《腊梅山禽图》、美国波士顿美术馆藏《杏花鹦鹉图》、《金英秋禽图》等属此类。御笔即徽宗亲手图画，以写生为主，多为笔墨轻捷简便没骨的小写意作品，如原藏于故宫博物院的《写生珍禽图》、上海博物馆的《柳鸦图》、四川省博物馆《腊梅双禽图》、台北故宫博物院的《池塘秋晚图》、美国纽约大都会博物馆的《竹禽图》、《枇杷山鸟图》、美国纳尔逊艺术博物馆的《四禽图》等属此类。这种论点虽有道理，但尚属推论，不能坐实，为了尊重历史、不违背画史常识与古代文化精神，本书仍将御题画系在徽宗名下叙述。原因主要在于：一是据文献记载（如上引《画继》所论徽宗《筠庄纵鹤图》等），徽宗并非没有完成细致精妙的工笔重彩画能力；二是据文献记载，徽宗确实经常指导画工（即画院画家与宫廷画家）命意构思作画（如《画继·徽宗皇帝》有“故一时作者，咸竭尽精力，以副上意。……上时时临幸，少不如意，即加漫垩，别令命思。”云云），即便该画全系画工执笔完成后由徽宗御题，也不能说著作权不是徽宗的，因为创意者是徽宗而非画工；三是照中国古代文化中的“言公”论（可参见章学诚《文史通义·言公》篇），即便在徽宗指导下，由画工执笔完成之画作中有某些画工的创新因子（或画工在作品中对徽宗画学思想有所扩充，有所发展），而著作权仍应归于徽宗，不存在辨别真伪的问题。

此外，徽宗对书画史的另一贡献是，在形式上开诗书画相结合之权舆。

传世宋徽宗花鸟画作甚多，分别述之于下：

《瑞鹤图》卷。北宋政和二年上元之次夕（1112年正月十六日），汴京上空突然彩云缭绕，低映端门（宣德门），群鹤飞鸣，久久盘旋，不肯离去。仙鹤两只，分别落于宫殿左右两端高大的鸱吻之上，互为呼应。皇城宫人、行路百姓惊诧莫名，驻足仰头观望。

---

1 宋·黄休复：《益州名画录》卷上，《画史丛书》本，第14页。

2 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1页。

3 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1页。



赵佶《瑞鹤图》，绢本设色，纵 51 厘米、横 138.2 厘米，辽宁省博物馆藏

仙禽竟似善解人意，长鸣如诉，经久不散，后迤逦向西北方向飞去。徽宗亲睹此景，兴奋不已，认为预兆着国运兴盛，乃欣然命笔图绘于绢素之上。画面五彩祥云浮空，宫门脊梁隐现，群鹤翔集，姿态多变。气氛庄严肃穆、神秘吉祥。构图不取常规，飞鹤作平面分布，界笔屋檐取正视角度，既写实又有很强的装饰性。用笔工致细腻，以淡石青烘染清朗天空，薄晕霞光，色泽鲜明，鹤身粉画墨写，睛以生漆点染，生机盎然。卷后为徽宗瘦金书（书风中宫收紧，四维开张，笔法爽利劲挺，中锋运笔，侧锋撇出如兰竹，气韵媚丽）题诗并记，款“御制御画并书”，签押“天下一人”。这些均为此画历来被认定为赵佶亲笔真迹的重要直接证据。此后第十五年（1127），金兵攻入汴梁，尽掠九十二府库宋初以来一百六十余年积聚起来的金银财宝、书画珍玩等，连同徽、钦二帝及皇族、臣僚三千余人席卷北去，《瑞鹤图》遂散落民间，不知去向。此图为南宋邓椿《画继》所记《宣和睿览册》中之一幅。从画上所钤鉴藏印可知，累经元代胡行简，明代来复、项元汴、吴彦良及清代内府递藏。《石渠宝笈》重编，《石渠随笔》著录。

《瑞鹤图》卷下部建筑图像是撰述当时物质文化史的重要资料。画后有赵佶题识及诗，全文如下：

“政和壬辰上元之次夕，忽有祥云拂郁，低映端门，众皆仰而观之。倏有群鹤飞鸣于空中，仍有二鹤对止于鸱尾之端，颇甚闲适，余皆翱翔，如应奏节。往来都民无不稽首瞻望，叹异久之。经时不散，迤逦归飞西北隅散。感兹祥瑞，故作诗以纪其实。

清晓觚棱拂彩霓，仙禽告瑞忽来仪；飘飘元是三山侣，两两还呈千岁姿。似拟碧鸾栖宝阁，岂同赤雁集天池；徘徊嘹唳当丹阙，故使憧憧庶俗知。”

傅熹年《宋赵佶〈瑞鹤图〉和他所表现的北宋汴梁宫城正门宣德门》说：“据赵佶的题记，画中下方的建筑物是端门。端门是宋金时对宫城南面正门的通称。北宋汴梁宫殿的端门为宣德门，俗称宣德楼。这幅画提供了宣德门建筑的形象资料，对了解北宋宫廷建筑制度有所帮助”[1]，“综合画上所见，可知北宋汴梁宣德门的形象是：总平面呈凹字形；门楼、多楼及廊均单檐屋顶，复绿琉璃瓦，用鸱吻、兽头、走兽；门楼斗拱为六铺作一抄二昂重栱计心造；木构部分用丹粉刷饰，不加彩画。”[2]

《祥龙石图》卷（绢本设色，纵53.8厘米、横217.5厘米，故宫博物院藏）为《宣和睿览集》册之一。画面右部画宫苑中珍奇湖石一座（“祥龙石”），玲珑剔透，凹凸起伏，历历分明，洞窍、纹理变化丰富。顶部盛土，植以异卉，有翠竹亭亭玉立，竹梢、竹叶自石后伸出，显示出作者的高雅情趣。以细劲线条先勾勒出湖石之轮廓、纹理，再以水墨渍染，画法谨严洗练，质感坚硬而润泽。花卉双钩填色，雅丽不俗。从作者题跋内容和该画

1 傅熹年：《中国古代建筑十论》，第236页。
2 傅熹年：《中国古代建筑十论》，第238页。



赵佶《竹禽图》，绢本设色，纵 33.8 厘米、横 55.5 厘米，美国大都会艺术博物馆藏

特点看，此图可能是一帧写生画，但毫无刻板涩滞之感，说明画家有扎实的写生功力。画面左部为徽宗用“瘦金书”所题诗并记，款“御制御画并书”六字，钤“御书”朱文印，下有“天下一人”押，这些表明乃徽宗亲笔。此画的主题与《瑞鹤图》一致，有“瑞应”象征寓意，这不难从“祥龙石”画题与题诗“彼美蜿蜒势若龙，挺然为瑞独称雄”云云中领会出。画卷上钤有“宣和殿宝”、“天历之宝”、“晋国奎章”等印。卷末有现代人陈仁涛、吴荣光题。《辛丑销夏记》著录。

《五色鹦鹉图》卷（绢本设色，纵53.3厘米、横125.1厘米，美国波士顿美术馆藏）有学者推测此亦当为《宣和睿览册》之一，形式与《祥龙石图》相近似。画面左部绘折枝杏花两枝，疏放劲爽，右边枝头上栖左向五色鹦鹉一只。用笔细劲工致，设色秾丽清隽，风味精巧典雅。画面右部为徽宗亲笔题诗并序。该画历来系于徽宗名下，但当代学者多认为实出于当时画院画家之手，是宣和画院“宣和体”花鸟画创作水平的集中反映。画卷上钤有元文宗“天历之宝”印，清初戴明说、宋荦藏印及清乾隆、嘉庆内府鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。

《竹禽图》卷绘右下斜向左上之石崖中部伸出一杆断竹，竹节处生出竹枝数条，中有两条斜向画面左下，两只禽鸟相向栖于枝上，顾盼生姿。画法工致细腻，棘条以淡墨敷染，不事勾勒；竹枝、竹叶以淡墨、石绿勾染，十分洒脱；石崖、竹节轮廓以淡浓墨写出，颇有行草笔意，这些均与《腊梅山禽图》、《五色鹦鹉图》那种细笔双钩画法有所不同，与《池塘秋晚图》的画法也不一致。卷后赵孟頫跋有“此卷不用描墨，粉彩自然”云云即表明了这一特点。画幅的右侧有徽宗“天下一人”签押，并钤有“御画”印。对于该画是否徽宗亲笔，目前学者们尚有不同看法。卷后有元赵孟頫、黄中，明项元汴，清宋荦等跋。其中赵孟頫跋云：“道君聪明天纵，其于绘事尤极神妙，动植之物，无不曲尽其性，殆若天地生成，非人力所能及。此卷不用描墨，粉彩自然，宜为世宝，然蕞尔小禽，蒙圣人所录，抑何幸耶？孟頫恭跋。”画幅上录有北宋宣和内府，元赵孟頫，明朱棡、项元汴，清宋荦、张之万，近人张大千的鉴藏印，汪珂玉《珊瑚网》、陈继儒《妮古录》著录。

《柳鸦芦雁图》卷画枝头柳鸦、河滨芦雁。共分二段，前段画一株柳树和数只白头鸦。树干以粗笔浓墨依纹理作粗短线条皴写，笔力浑朴厚拙，节窾凸凹，顺势而成。柳





赵佶《柳鸦芦雁图》，纸本淡设色，纵 34 厘米、横 223.2 厘米，上海博物馆藏

条多以淡墨作下垂直线，运笔圆润劲健而柔韧流利，前后枝条墨色不同，层次分明。姿容丰肥的白头鸦栖息树干、枝头，或偎依静观，悠闲自得；或顾盼生姿，喃喃而语。鸟身用黝黑如漆的浓墨烘染，用留出的白线描绘羽毛轮廓线，以淡红色点染鸟喙与舌，头和腹部以白粉敷染，鸟身白黑强对比之间略用淡墨烘染，以增强柔润自然感。后段浅渚、芦苇与蓼花边四只芦雁栖息，饮水啄食，姿态悠闲自在，以墨笔或勾、或皴、或染、或直接撇出造型，浅赭设色。全幅以生漆点睛，神采奕奕；黑白对比明确；疏密穿插得当；笔墨雅致、安谧而醇和，表现了静谧旷野之勃勃生机与野趣，脱去凡格，深得徐熙落墨逸韵。这应该是受到了崔白、崔悫、吴元瑜充满野逸之趣的花鸟画风的深刻影响，与赵佶那些描绘宫苑珍禽异兽、奇花怪石的富贵华丽画风的代表作相比大相径庭。卷后有邓易从乾道三年（1167）、范逾乾道七年（1171）、荣傅辰及邓秀烈庆元三年（1197）跋记。画钤赵佶“宣和中秘”朱文长方印、“紫宸殿御书宝”印；明内府“典礼纪察司印”朱文半印；清初经梁清标、孙承泽鉴藏，故有“蕉林鉴定”、“承泽”、“孙承泽”等印，清中期入清内府，有“古希天子”、“乾隆鉴赏”、“重华宫鉴藏宝”等印玺。《庚子销夏记》卷三、《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》卷二著录。上世纪建国初期，《柳鸦芦雁图》卷曾在北京书画市场上出现，却并没有引起收藏界之关注。因为大家认为赵佶画风无非工整华丽，而这件作品却非是。当时北京专家中，只有张珩认为虽然画后邓易从、范逾二跋是伪造的，画却是徽宗真迹。上海博物馆的谢稚柳准备代表博物馆出巨资从画商手中收购此画，但由于要价过高且无还价余地，差一点交易就没谈成，而上海北京两地文博界也因此多所议论，因为徽宗此类粗笔朴拙画风作品实在少见，万一买到了赝品而有负上海博物馆之托怎么办。谢稚柳经过反复斟酌最后认定此画确是徽宗不可多见之真迹，而甘冒风险将之买下。于是，《柳鸦芦雁图》卷成了上海博物馆珍宝。该图真伪学界有争议，郑为定为真迹；傅熹年认为：“后半芦雁伪”；徐邦达认为：“柳鸦真，后半芦雁宋人摹，前后两段墨色不一致，前押字，邓、范等跋伪”；杨仁恺认为：“画风前后统一，




赵佶《池塘秋晚图》，粉笺本墨笔，纵 33 厘米、横 237.8 厘米，台北故宫博物院藏

惟赵佶签押后加。"

《池塘秋晚图》卷绘秋季荷塘景致：蓼草、水蜡烛、莲荷、鹭鸶、鸳鸯等各种动植物分段渐次分布于画面上，布局落幅为唐以前习见形式。卷首写红蓼、水蜡烛；接下来绘荷叶、莲蓬，白鹭一只，双足分开立于水中，作迎风状，荷叶、水草左向欹倾，压向水面，似不胜风力。白鹭不事皴染，以疏落线描草草勾勒而成，而身后深色荷叶在巧妙衬托出白鹭情态之同时，又增强了画面的色度对比与水墨色调之变化关系。卷后画鸳鸯两只，一翔一游，水面落花片片，取正视角度，具装饰意味。白鹭之回眸，鸳鸯、荷叶、水草之动向示人以画幅无限左向延伸之势，画有尽而意无穷。全幅画法简朴，与宣和画院流行的工巧精丽花鸟画风迥异，而与文同、苏轼、米芾等倡导的"士人画"、"文人画"有同工之妙，为花鸟画新体制，米芾、宋子房曾为宣和画院"书画学博士"，盖与他们的提倡有关。该幅为粉笺本，这种材质只在宋代法帖中偶见，用于画作则更少。由于纸面经上粉处理，具不吸附性，会对笔墨趣味有影响，因而元以后未见用于绘画者。乍看该幅笔墨质朴斑剥，古趣盎然，实乃粉笺年久水墨痕迹脱落所致。卷首钤"宣和"印，卷尾草押"天下一人"并钤"御画"葫芦印，意谓该幅为徽宗御笔，然押字、印文拙劣，故有学者推测现存的仅是原作卷首部分，卷尾被后人裁割后，再加上伪印伪押。卷后另纸有南宋范逾、邓易从跋，卷中分别钤有清乾隆、嘉庆、宣统诸玺。《石渠宝笈》初编著录。从该幅的形制、画法看，与一花一草逐次排列、以水墨表现为主的《宋人百花图卷》（故宫博物院藏）有相似处。《百花图》约为南宋人写生之作，技法熟练巧妙，而《池塘秋晚》则较古朴，还略有唐人装饰意味。可知年代较早，宜置于北宋末。另该幅内容、画法与明张丑《清河书画舫》所云："徽庙荷鹭惊鱼图，有邓杞跋，全仿江南落墨写生遗法"有相符之处，亦可见出与徽宗有关。

《芙蓉锦鸡图》轴绘锦鸡立于芙蓉花枝上，设色秾丽，晕染细腻，格调雍容华贵。锦鸡羽毛鲜亮富丽，体态优美动人，芙蓉花枝因受锦鸡重压而微微弯垂，充满弹性。画面左下方，一丛秋菊于微风中摇曳怒放，斗艳争奇，婀娜多姿。画幅右上方，两只彩蝶追逐嬉戏，翩翩起舞，引锦鸡回首探颈观望，流连如醉如痴。彩蝶、芙蓉、锦鸡、秋菊与徽宗题诗、押署在构图上形成了一个主次分明、疏密有致、揖让有度而富有视觉联系的优美"S"形，加之以"瘦金体"写成的诗文与图画互为辉映，相得益彰，法度谨严而自然天成，气脉流畅，妙不可言。该画尺幅（81.5厘米、53.6厘米）恰好符合"黄金律"，也体

现出作者在构图上超强的美感意识。物象主要以“双钩填色”法完成造型，锦鸡、芙蓉花、花叶画法有“没骨法”遗味，设色妍丽厚重，渲染精妙，突出了“黄家富贵”式的丰润华丽、绚烂富贵、安宁平和的审美主张。画右上方徽宗自题诗云：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡。已知全五德，安逸胜凫鹥。”鸡在中国自古即有“德禽”之称，《韩诗外传》云：“鸡有五德：头戴冠者，文也；足搏距者，武也；敌在前，敢斗者，勇也；见食相呼者，仁也；守夜不失者，信也。”文、武、仁、勇、信“五德”俱全。画面右下书款“宣和殿御制并书”，草押书“天下一人”，钤“天历之宝”、“奎章阁宝”、“万历之宝”、“石渠宝笈”、“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等收藏印玺，《石渠宝笈》初编、《西清札记》著录。


赵佶《芙蓉锦鸡图》，绢本设色，纵81.5厘米、横53.6厘米，故宫博物院藏

《腊梅山禽图》轴（绢本设色，纵83.3厘米、横53.3厘米，台北故宫博物院藏）绘腊梅小鸟。腊梅一枝，姿态俏丽，呈“S”形劲挺而上，枝下山礬两本。一枝横斜，两只相互依偎的白头翁栖息其上，一只左向谛视，一只右向回顾，将观者视线引向画外。枝头黄梅点点怒放，似有阵阵暗香浮动，枝间黄蜂飞舞。梅枝先以劲细墨笔勾勒，再用水墨渲染；山雀、萱草均以水墨画出，笔墨之干湿、细粗配合恰到好处。全幅精致谨细，典雅工丽，形神兼备，富有生活情趣。画幅左侧偏下徽宗以“瘦金体”题五言绝句一首：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔。已由丹青约，千秋指白头”，右下方署“宣和殿御制并书”并签押，钤“御书”朱文方印。本幅南宋《宋中兴馆阁储藏图画记》著录，列在“徽宗皇帝御题画”中，当代学者多认为此作应出于画院画家之手，非赵佶“御笔”，体现了宣和画院之花鸟画创作水平。画幅上钤有“天历之宝”、“奎章阁宝”、“梁清标印”及清内府鉴藏印，可知曾经元文宗内府、清初梁清标及清内府收藏，《石渠宝笈》三编著录。


赵佶《腊梅双禽图》，绢本设色，纵25.8厘米、横26.1厘米，四川省博物馆藏

《腊梅双禽图》页画腊梅双禽，典丽清秀。柏叶间，腊梅一枝中分画面右向穿插而出，两只山雀栖立枝头，一只静态蹲立左顾，悠闲自得；一只动态侧身右盼而鸣，顾盼

生情，情趣盎然。双禽之间，枝头一朵腊梅怒放，淡雅可爱，幽香袭人。另有两片花蕾含苞待放。这些景物在画幅左侧浓郁柏梢衬托下，渲染出岁寒已尽，早春将至，万物复苏气息。用笔秀挺灵活，设色淡雅，山雀以生漆点睛，奕奕照人。画幅右下角"瘦金书"题"御笔"二字并签押"天下一人"，款上钤朱文篆书"御书"葫芦形印一方。左下角钤有清代书画鉴定家"于腾私印"一方。该页题款、签押书法稚嫩，与徽宗赐童贯之楷书千字文卷有近似之处，应为赵佶早期作品。不见著录。

《枇杷山鸟图》纨扇（绢本墨笔，纵22.6厘米、横24.5厘米，故宫博物院藏）画江南五月枇杷成熟，山鸟立枝，彩蝶翩翩，笔法工细，构图饱满。枇杷自画面左下右上斜向出枝，枝壮叶茂，果实累累。一只绣眼小鸟立于画面左下枝头，回首凝神观望右上飞舞彩蝶。小鸟、彩蝶为动态；枇杷枝叶、果实为静态，而枇杷枝条又仿佛因绣眼动作、重量的变化而上下颤动，静中寓动，情趣盎然。画法先以色、墨晕染绣眼羽毛，而后以工细灵活之小笔触根根刻画，描绘出绣眼背羽之坚密光滑与腹部绒毛之蓬松柔软质感。枇杷果实则先用土黄色勾轮廓线，再填以金黄色，最后以赭色绘脐，三种不同之暖色配合得体，从容自然地表现出了枇杷果实成熟时丰满甜美鲜亮之色泽。枇杷叶以工整细腻的重彩笔致表现，叶面、叶背颜色之深与浅，质地的光与绒，形貌的向与背、反与转，就连叶面被虫儿叮咬之痕迹也勾染得惟妙惟肖，各具情态，自然天成。画面右上方徽宗款押"天下一人"，钤"御书"朱文葫芦形印一方；裱边题签："宋宣和枇杷山鸟"；鉴藏印钤"宣统御览之宝"，中缝钤"八征耄念之宝"、"太上皇帝之宝"朱文印各一方。对开清乾隆御题诗一首："结实圆而椭，枇杷因以名。徒传象厥体，奚必问其声。鸟自讬形稳，蝶还翻影轻。宣和工位置，何事失东京。"感慨徽宗虽精于绘事，却丢了国家。《石渠宝笈》续编著录。系《四朝选藻册》之一。

宋徽宗赵佶之外，赵宋宗室擅画花鸟者尚有赵祯（仁宗）、赵頵（英宗赵曙第四子）、赵宗汉（英宗幼弟）、赵令松、赵士安、赵楷（徽宗子）、赵子厚，魏越国夫人王氏（赵頵之妻）、宁宗杨皇后、和国夫人王氏（徽宗赵佶元配皇后之妹，宗室仲輗之妻），驸马都尉李玮（娶仁宗长女兖国公主）、杨镇（娶理宗之女周汉国公主）等。

第二节　自富贵至野逸：画院外非宗室宫廷花鸟画

两宋画院外非宗室宫廷花鸟画家主要有黄筌、易元吉、崔悫、吴元瑜等成就最大。

黄筌，字要叔，成都人。少开悟，卓然不肯与群童语。年十三，师事郡人刁处士学花鸟，山水师李升，人物龙水师孙遇。年十七，从其师事前蜀后主王衍为待诏，十九赐朱衣银鱼，监都曲院；至孟蜀前主孟知祥立，进筌三品服；后主孟昶时，迁待诏，加检校少府监，赐金紫，后累迁如京副使，检校户部尚书兼御史大夫；宋太祖（赵匡胤）时孟昶衔璧入觐，筌与子居寀皆从赴都下。真命筌为太子左赞善大夫，仍厚赐之。筌以亡国之余，动成哀戚，至是遘疾而卒，时乾德辛（疑为"乙"）丑（965）九月二日。筌善画花竹翎毛，兼工佛道人物、山川、龙水，全该六法，远过三师。尤好花竹翎毛，凡所操笔，皆迫于真，形态逼似，栩栩如生，大为当时所传。如孟蜀后主孟昶广政甲辰岁（944），淮南驰聘，副以六鹤，蜀主遂命筌写六鹤于便坐之殿，因名"六鹤殿"。蜀人自此方识真鹤。由是蜀之豪贵请于图轴者接迹。时人谚云："黄筌画鹤，薛稷减价。"又画四时花鸟于八卦殿，鹰见画雉，连连掣臂。又写白兔于缣素，蜀主常悬坐侧。筌有子居寀、居宝等，均善画，传家学。

现存《写生珍禽图》卷为黄筌传世的唯一真迹。画昆虫、禽鸟和乌龟共计二十四只，



黄筌《写生珍禽图》，绢本设色，纵 41.5 厘米、横 70.8 厘米，故宫博物院藏

笔法工致、精细、劲爽，造型准确，神态逼真，设色和谐妍丽。禽鸟或静立，或展翅，或飞翔，姿态生动。一些昆虫虽小似豆粒，但形神逼真。羽毛的蓬松，鳞甲的坚硬，翅翼的透明，质感分外强烈。画面每一部分莫不传达出作者熟练的造型能力和高超的写生技巧。该画上承唐代宫廷花鸟画传统，下开宋初院体写生花鸟画权舆，十分珍贵。由画面左下方自署"付子居宝习"五字，可见此画当为传授其子居宝的花鸟画范本。画中钤"睿思东阁"、"秋壑"、"悦生"、"三希堂精鉴玺"等鉴藏印多方，可知曾经宋徽宗内府、南宋理宗权臣贾似道及清代内府收藏。《石渠宝笈》初编著录。

黄筌花鸟画法源于唐代宫廷，而青出于蓝，这不难从其师承看出。其花鸟画师法唐末入蜀的花鸟画大家刁光胤。刁光胤，雍京（今陕西凤翔一带）人，攻画湖石花竹、猫兔鸟雀。性情高洁，交游不杂。天福年间（936—947）入蜀之后，前辈有攻花雀者，顿减价矣。刁公居蜀三十余年，笔无暂暇，非病不休，非老不息，卒时年八十。豪贵之家及好事者，收得其画，将为家宝，传视子孙。亲授黄筌、孔嵩笔法。孔类升堂，黄得入室。惜刁光胤画作今已不存。

易元吉，生年不详，卒于英宗治平元年（1064）稍后。字庆之，长沙（今属湖南）人。天资颖异，善画得名于时。初以工花鸟专门，及见赵昌画，乃曰："世未乏人，要须摆脱旧习，超轶古人之所未到，则可以谓名家。"遂游于荆湖间，搜奇访古，每遇名山大川胜丽佳处，辄留其意，几与猿狖鹿豕同游，"故心传目击之妙，一写于毫端间，则是世俗之所不得窥其藩也。"又尝于长沙居舍后，开圃凿池，间以乱石丛篁，梅菊葭苇，多驯养水禽山兽，以伺其动静游息之态，以资于画笔之思致，故写动植之状无出其右者。治平甲辰岁（1064），景灵宫建孝严殿，乃召元吉画迎釐齐殿御扆。其中扇画太湖石，仍写都下有名鹁鸽及洛中名花，其两侧扇画孔雀。又于神游殿之小屏画牙獐，皆极其思。元吉始蒙其召也，欣然闻命，谓所亲曰："吾平生至艺，于是有所显发矣。"未几，果来令就开先殿之西庑张素画《百猿图》，命近要中贵人领其事，仍先给粉墨之资二百千。画猿才十余枚，感时疾而卒。郭若虚《图画见闻志》载易元吉有"《獐猿》、《孔雀》、《四时花鸟》、写生《蔬果》等传于世（原注：建隆观翊教院殿东獐猿林石绝佳，又尝于余杭后市都监厅屏风上画鹞子一只，旧有燕二巢，自此不复来止）。"[1]宣和御府藏其画作二百四十五幅，

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第59—60页。



易元吉《聚猿图》，绢本墨笔，纵 41.3 厘米，横 146 厘米，日本大阪市立美术馆藏

如《牡丹鹑鸽图》一、《芍药鹑鸽图》二、《写生折枝花图》四、《夏景戏猿图》一等。[1]

"灵机深敏"且"始以花果专门"名家的易元吉不满于直承"黄家富贵"画法、画风的赵昌，认为"要须摆脱旧习，超轶古人之所未到。"他超越赵昌的办法是孤身到林野山川去体验写生，甚至驯养水禽山兽，细心观察，以资绘画，所画充满了"野逸"趣味，与当时"画院"流行的以写生皇家宫苑珍禽异兽、奇花怪石而成的"黄家富贵"画风大异其趣，"格实不群，意有疏密。虽不全拘师法，而能伏义古人"[2]、"世俗之所不得窥其藩也"，而与南唐"徐熙野逸"有异曲同工之妙，如米芾《画史》云："易元吉，徐熙后一人而已。"那么，何谓"徐熙野逸"？郭若虚《图画见闻志》论云：

"徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁。多状江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼。今传世《凫雁鹭鸶》、《蒲藻鰕鱼》、《丛艳折枝》、《园蔬药苗》之类是也（又翎毛形骨贵轻秀，而天水通色。言多状者，缘人之称。聊分两家作用，亦在临时命意。大抵江南之艺，骨气多不及蜀人，而萧洒过之也）。"[3]

简言之，"徐熙野逸"画风可以从四个方面看：作者多为"志节高迈，放达不羁"之处士；所画对象多为"江湖所有，汀花野竹，水鸟渊鱼"；画法"翎毛形骨贵轻秀，而天水通色"；格调尚"潇洒"。

易元吉是奉"诏"命作画的宫廷画家，其与当时"画院"流行的"黄家富贵"院体画风异趣、偏向于"徐熙野逸"的新颖画风却得到了皇帝的青睐，"元吉遂得伸其所学"，这当然会深刻影响到"画院"画风的变化。

《聚猿图》卷描绘秋冬之季，岩壑与枯木杈桠之间，群猿攀援、饮涧、嬉戏，姿势各异，情态生动，颇得自然生动野逸之趣。此画虽无名款，专家们却认为颇能反映易元吉绘画面貌，徐邦达定为易元吉真迹。拖尾有元代钱选跋，画上钤有南宋权臣贾似道，清耿昭忠、耿嘉祚、安岐及清内府鉴藏印，清高宗弘历（乾隆帝）题，《石渠宝笈》续编著录。

《猫猴图》卷画幅右侧桩上以宽带圈系猴一只，两只小花猫大概路过猴身边，不小心一只被猴抱住，另一只（画面左侧）惊避回顾。画家善于捕捉动物生态，顽猴及其怀中的小猫与怒目嘶叫、张牙舞爪的小猫三者均极为生动传神，既富有戏剧性，又合乎动物本性，出于自然。画法猫、猴用细笔梳毛后加色晕染，毛色层次分明，有条不紊。该幅无作者款印，卷首有宋徽宗签题"易元吉猫猴图"。钤"内府图书之印"，拖尾有赵孟頫、

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷"易元吉"条，第59—60页；《宣和画谱》第18卷"易元吉"条，第221—225页。

2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第59页。

3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷，第13页。

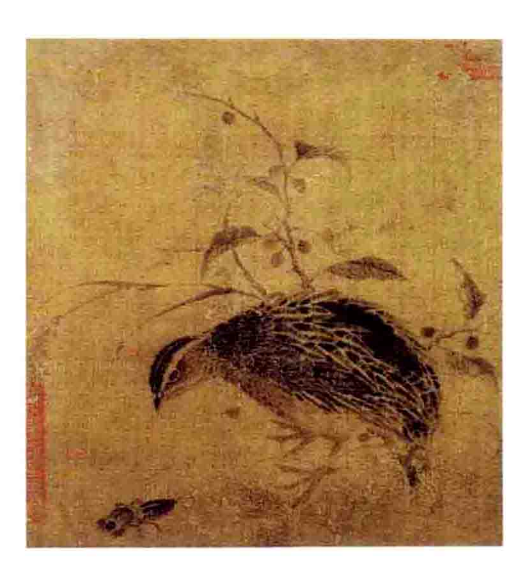


易元吉《猫猴图》，绢本设色，纵31.9厘米、横57.2厘米，台北故宫博物院藏

张锡、毕泷跋，鉴藏印：五玺全、“宝笈三编”。收传印记：“宣和中秘”、“蕉林鉴定”、“棠村”、“毕泷曾观”等十余方，孙曾泽《庚子销夏录》卷三云：“元吉《猫猴图》，载《宣和画谱》中，谓之《写生戏猫图》。”

崔悫，字子中，崔白弟。官至左班殿直。工画花竹、翎毛，享誉于时。其兄白先得名，悫之所画，笔法规模，与白相若。凡造景写物，必放手铺张而为图，未尝琐碎。作花竹多水边沙外之趣。至于写芦汀苇岸，风鸳雪雁，有未起先改之意，殆有得于地偏无人之态也。尤喜作兔，穷其理，自成一家。《宣和画谱》云：“至如翰林图画院中较艺优劣，必以黄筌父子之笔法为程序，自悫及其兄白之出，而画格乃变。”郭若虚《图画见闻志》云：“尝观《败荷雪雁》及《四时花竹》，风范清懿，动多新巧。有时作《隔芦睡雁》，尤多意思。”[1]宣和御府藏其画作六十七幅，如《桃竹鹭鸶图》二、《杏竹山鹧图》二、《杏竹野雉图》一、《戏猿山鹧图》二等。

《杞实鹌鹑图》页传为崔悫作。描绘林野角落，一株枸杞、禾草旁一只鹌鹑正虎视眈眈地望着地上的蝼蛄。蝼蛄从土穴中爬出后，恍恍惚惚地游走，对即将临头的灾难毫无察觉。画法直接以墨色点染，不用勾勒（即“没骨法”），将鹌鹑、蝼蛄的神情姿态表现得准确而生动。全幅野趣盎然，与文献记载崔悫画风相符。该幅应有象征隐喻含义：鹌鹑、稻禾相伴，取其“安和”谐音；鹌鹑、枸杞相伴，取其“祈安”谐音；杞实能延年益寿，寓长寿祝福之意；蝼蛄（俗称“土狗子”）为啮食农作物根茎的害虫，象征小人，鹌鹑将啄食蝼蛄，有象征除灾厄、防小人之意。该


（传）崔悫《杞实鹌鹑图》，绢本设色，纵27.5厘米、横25.5厘米，台北故宫博物院藏

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第60页。

画无作者款印，旧签标“崔慤杞实鹌鹑”，《石渠宝笈》续编、《故宫书画录》卷六著录，《故宫宝笈》名画一影印。

崔白、崔慤兄弟虽引领了当时画院画风由“富贵”至“野逸”之变，但没有最终完成，完成这一壮举，毕其功一役的著名花鸟画家是崔白的弟子吴元瑜。

吴元瑜，字公器，京师人。初为吴王府直省官，换右班殿直。历官光州兵马都监、武功大夫、合州团练使。善画，师崔白，“能变世俗之气所谓院体者。而素为院体之人，亦因元瑜革去故态，稍稍放笔墨以出胸臆。画手之盛，追踪前辈，盖元瑜之力也。故其画特出众工之上，自成一家，以此专门，传于世者甚多，而求元瑜之笔者，踵相蹑也。”吴王曾遣元瑜亲诣泰州传《徐神翁像》。元瑜渐老不事事，亦自重其能，因取他画，或弟子所模写，冒以印章，缪为已笔，以塞其责，人自能辨之。未几而卒。宣和御府藏其画作一百八十九幅，如《写生牡丹图》、《桃花黄鹂图》、《栀子乌头白颊图》等。[1]

《梨花黄莺图》轴传为吴元瑜作。画轴右边绘左向斜出的折枝梨花两枝，一上一下，花满枝，叶娇嫩。两只黄莺各立一枝，相对鸣叫，顾盼生姿，画风工致臻丽。画轴上部左右有宋徽宗题“吴元瑜梨花黄莺妙上上御笔”十二字，画上有“宣和殿宝”、“绍兴”等收藏印。曾经日本山本悌二郎收藏。经《宣和画谱》卷十九、《诸家藏画簿》卷六、《日本现在支那名画目录》等著录。周积寅认为：“疑伪，似明人画。”

第三节　吾辈胸次，自应有一种风规：赵宋宗室山水画名家

赵宋宗室善画山水者主要有赵令穰（神宗兄弟辈）、赵佶（徽宗）、赵伯驹与赵伯骕（合称“二赵”）、驸马都尉王诜（娶英宗次女蜀国公主）等成就最为显著。

赵令穰，生卒年不详，字大年，太祖五世孙，为神宗兄弟辈。赵令穰自幼长于宫内，“雅有美才高行，读书能文。少年因诵杜诗，见唐人毕宏、韦偃，志求其迹，师而写之，不岁月间，便能逼真，时贤称叹，以写贵人天资自异，意所专习，度越流俗也。其所作多小轴，甚清丽，雪景类世所收王维笔，汀渚水鸟，有江湖意。”[2]“能游心经史，戏弄翰墨，犹得意于丹青之妙。喜藏晋宋以来法书名画，每一过目，辄得其妙。然艺成而下，得不愈于博奕狗马者乎。至于画陂湖林樾烟云凫雁之趣，荒远间暇，亦自有得意处，雅为流辈之所贵重。然所写特于京城外坡阪汀渚之景耳，使周览江浙荆湘重山峻岭，江湖溪涧之胜丽，以为笔端之助，则亦不减晋宋流辈。”[3]由于皇室宫禁之制，令穰只能流连于汴京郊外方圆五百里的小溪平坡之中，多不出巩县（今属河南）宋陵范围，颇具特色的赵令穰小景山水正是在这一地域景致中形成的。一旦令穰有山水新作，苏东坡便戏谑：“此必朝陵一番回矣。”令穰“又学东坡作小山丛竹，思致殊佳，但觉笔意柔嫩，实年少好奇耳。若稍加豪壮，及有余味，当不立小李将军下也。”[4]宣和御府藏其画作二十四幅，如《墨竹双鹊图》二、《柘竹双禽图》二、《四景山水图》四、《水墨鸲鹆图》二、《怪石筠柘图》二、《访戴图》一等。

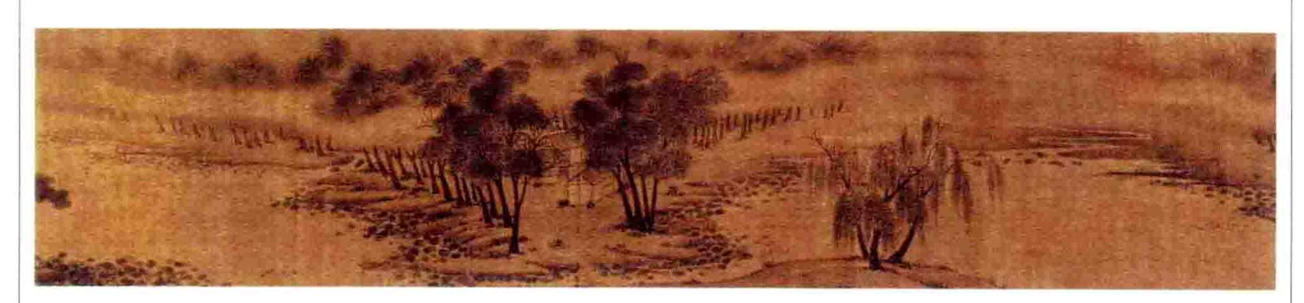
令穰小景山水代表作现存《湖庄清夏图》卷，采用“∽”形布局，用水墨淡色描绘汴京郊外盛夏时节陂塘景致，垂柳高槐拂溪、村舍板桥、荷塘烟霭、曲径蜿蜒、烟林丛

1 《宣和画谱》第19卷，第237—242页。

2 宋·邓椿：《画继》第2卷，第5页。

3 《宣和画谱》第20卷，第250页。

4 宋·邓椿：《画继》第2卷《侯王贵戚》，第5页。



赵令穰《湖庄清夏图》，绢本水墨淡色，纵 19.1 厘米、横 161.3 厘米，美国波士顿美术馆藏

从、洲渚渺远等景致，以层叠烟云将景物推向远方，画面起伏自然而丰富，平中见奇。笔法秀润，设色清丽，意境静谧幽雅。卷尾款识："元符庚辰（1100）大年笔"，钤"大年图书"朱文印，另一印模糊不辨。后隔水有董其昌题；拖尾有蔡昂、吕颛、王凤灵、董其昌等人丙申、乙卯、甲寅、己巳诸跋，画上除钤有清内府鉴藏印外，尚有吴廷、"稽察司"、张庆甲、王时敏等藏印，曾经黄君璧收藏。《佩文斋书画谱》卷八十三、《石渠宝笈》初编等著录。

宋徽宗赵佶平生绘画以花鸟为主，亦善山水。南宋邓椿描述赵佶山水画云："已而又制《奇峰散绮图》，意匠天成，工夺造化，妙外之趣，咫尺千里；其晴峦叠秀，则阆风群玉也；明霞纾彩，则天汉银潢也；飞观倚空，则仙人楼居也；至于祥光瑞气，浮动于缥缈之间，使览之者欲跨汗漫，登蓬瀛，飘飘焉，若投六合而隘九州也。"[1]如此美妙的山水画作品，早已佚出画史。

从赵佶曾指导画学生徒王希孟，继而希孟创作出青绿山水杰作《千里江山图》（已详于上文）来看，徽宗应该精于青绿山水画法，但就现存徽宗《雪江归棹图》来看，却是水墨山水，这也难怪，因为赵佶毕竟是文化艺术修养高妙的士大夫之首，在他强力干预下的宣和画学与画院也是大力强调"画者，文之极也"发展方向的，徽宗自己及宣和画院画家之山水画必然会受到士人水墨山水画（如荆、关、董、巨、李、范等）影响，且这种影响在徽宗朝以前即已发生（如宋初画院学生赵幹临摹盛唐士人画家王维《捕鱼图》，神宗朝画院待诏郭熙学宋初士人画家李成水墨山水等）。

《雪江归棹图》卷绘雪景山水。江山辽阔，逶迤远去。画面中部以高远法绘群峰耸峙，左右部以平远法画江岸平林，水面渔舟；山峰、坡岸白雪皑皑，素裹银装。构图高远、平远结合，错落有致，远近映带；笔法洗练流畅；皴染得宜；境界空旷、清寒而肃穆。本幅有瘦金书自题"雪江归棹图"，左中款署"宣和御制"，下有"天下一人"草书押字。钤"御书"、"宣和"、"大观"和双龙方印以及清乾隆、宣统诸玺。卷后有宋蔡京，明王世贞、王世懋、董其昌、朱煜五家题记，画上有乾隆二次诗题。如蔡京跋云："臣伏观御制《雪江归棹》，水远无波，天长一色，群山皎洁，行客萧条，鼓棹中流，片帆天际，雪江归棹之意尽矣。"《弇州山人续稿》卷二、《清河书画舫》卷六、《珊瑚网·画录》卷三、《大观录》卷十二、《石渠宝笈》续编等著录。徐邦达《中国绘画史图录》上说："应出院人高手代作"；其《古书画伪讹考辨》上卷又说："董氏（其昌）说此卷不是赵佶亲笔，这是正确的"；谢稚柳编《宋徽宗赵佶全集》说："赵佶传世的山水画真笔仅存此一卷。"

南宋最著名的宫廷山水画家大概要数宋宗室赵伯驹、赵伯骕兄弟，由于为兄弟，所擅画科、画风相近，均善青绿山水，故画史一般将他们放在一起叙述，称"二赵"[2]。

1 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣艺·徽宗皇帝》，第1—2页。

2 笔者所见有关赵伯驹、赵伯骕研究成果主要有：徐建融《宋代绘画研究十论·赵令穰和赵伯驹》，徐建融《宋代名画藻鉴》第二章第五节；陈传席《中国山水画史·赵伯驹和赵伯骕》；郭盼盼《赵伯驹和赵伯骕青绿



赵佶《雪江归棹图》，绢本设色，纵 30.3 厘米、横 190.8 厘米，故宫博物院藏

赵伯驹，生于宣和二年（1120）前后，卒于乾道六年（1170）左右，字千里，宋太祖七世孙，建炎随驾南渡，流寓钱塘。庄肃《画继补遗》卷上云："予与其曾孙学士，交游颇稔，备道千里尝与士友画一扇头，偶流入厢士之手，适为中官张太尉所见，奏呈高宗。时高宗虽天下俶扰，犹孜孜于书画间，一见大喜，访画人姓名，则千里也。上怜其为太祖诸孙，幸逃北迁之难，遂并其弟晞远召见，每称为王侄，仕至浙东兵马钤辖，而享寿不永，终于是官。故其遗迹，于世绝少。"千里善画山水、花禽、竹石，道释人物，尤长于青绿山水。多作小图，流传于世。光尧皇帝（高宗）尝命其画集英殿屏，赏赉甚厚。庄肃云尝见高宗题千里横卷《长江六月图》，"真有董北苑、王都尉气格。"[1]历代文献著录赵伯驹青绿山水画虽甚多，但现存可信者少。

《江山秋色图》卷旧题赵伯驹作（题于明洪武八年[1375]以前），该图以长卷形式，青绿山水画法，自卷首至卷尾，绘万谷千山，叠巘重水。峰峦层出，丛林飞瀑，殿台楼阁，城关山寺，栈道桥梁，山径江渚，溪流鸿雁，牛羊牧童，烟云雾霭。行人或骑马，或赶车，或步行，或歇息，或交谈，三五成群，络绎不绝。溪中张网捕鱼者，游览指点江山者，不一而足，一派繁盛祥和景象。布局高远、深远与平远结合，恰当地表现出秋景江山之雄伟、壮丽、幽深与旷远。山峦峰石轮廓线勾勒，略用小斧劈皴擦，笔法细劲清秀。以石青、石绿加赭色皴染山石，花青加白粉染水天，明暗适中，设色鲜丽明朗。营建精致的亭台楼阁用界笔，分布全画的建筑、人物以白粉傅色，浓郁、厚重而响亮，在全画中犹如跳动的音符，节奏感极强，具有点醒画面的作用。全幅画法严谨，富丽精细，鲜活秀美，清润雅洁，咫尺千里，可居、可游、可观者也，是宋代青绿山水最高水平代表作之一。此图无款印，徐邦达认为该幅为"宋画，未必为赵伯驹作"；傅熹年认为"时代可能早于赵伯驹，其名为明人所加"；杨仁恺定为赵伯驹"真迹"。后幅有明朱标题记，曾经明内府收藏，清初为梁清标所有，后归清内府，抗战时为溥仪携往长春，解放后归藏东北博物馆（今辽宁省博物馆），后上调入藏故宫博物院。钤"乾隆御览之宝"等印共十七方，《石渠宝笈》初编著录。

《江山秋色图》长卷可媲美于北宋王希孟《千里江山图》长卷，从物质文化之角度

山水画研究》（河南大学2012年硕士学位论文，此据中国知网电子版），以后者论述较为全面。

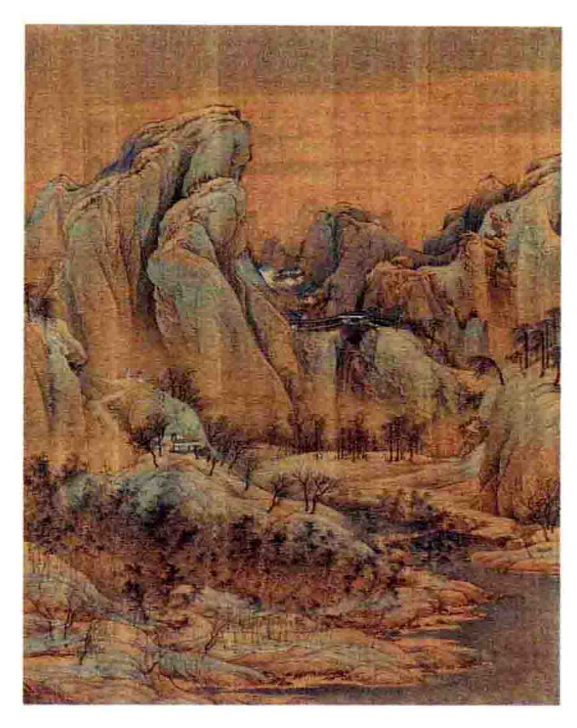
1 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第3—4页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第45—46页。





赵伯驹《江山秋色图》，绢本设色，纵56.5厘米、横323.3厘米，故宫博物院藏

看，它概括、提炼与表现了当时人们常见的寺院、民居、廊屋、栈道、楼台、亭阁、梁桥等建筑形象，对说明当时建筑概貌有一定参考价值，但由于画中某建筑物不是对某一具体地点的再现，而不能将之作为论述当时物质文化史的图像材料，如那处引人注目的随山势蜿蜒起伏、盖有廊屋的栈道，流连其间欣赏山景可避雨雪烈日，这种山坳间富于人性化、充满情趣的设计，似乎只能是作为画家的赵伯驹之一厢情愿、充满温情的向往，以之作为说明作者想象力与人文关怀情结的素材来结构艺术史则可，以之作为素材来说明当时的物质文化史则不一定恰当。



赵伯驹《江山秋色图》局部

赵伯骕（1124—1182）[1]，字希（一作“晞”）远，千里之弟，与兄齐名。并其兄被高宗召见，每称为王侄。官至观察使、浙西路马步军总管，尝奉使金国。后则其子师睾登第，官至八座，恩赐少师，领节钺。善画山水、人物，长于花禽，著色尤工。画山水林石，不及其兄。至若写生花卉、蜂蝶则过之，傅染轻盈，顿有生意；作人物亦雅洁；亦精界画，尝画姑苏天庆观样进呈，孝宗书其上，令依原样建造。[2]

1 赵伯骕生卒年据周必大所撰《和州防御使赠少师赵公伯骕神道碑》中所记“（淳熙）九年正月，……无疾而逝。……年五十九”确定。周必大和赵关系甚密，自称长期和伯骕父子同朝，又写于其碑文上，其说可信。

2 宋·邓椿：《画继》第2卷《侯王贵戚》；元·庄肃：《画继补遗》卷上，第4页；元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第46页。



赵伯骕《万松金阙图》，绢本青绿设色，纵27.7厘米、横238厘米，故宫博物院藏

现存伯骕山水画作有《万松金阙图》卷，开卷处一轮旭日悬于青黛色祥云之中，空旷浩渺。左向江渚蜿蜒，六株巨松环立；再左向山峦层叠，峦间祥云弥漫，峦顶万顷青松林立，山坳处金阙隐现；江岸边、层林上仙鹤翔集。左边溪湾处，朱桥横卧，白鹭山鹊飞鸣。近景山坡上三株劲松欹斜有致。全幅景象祥和宁静。画法虽属青绿山水一路，但少勾勒，多点染，融青绿、金碧和董源、二米水墨点皴于一炉，自成一家。万松先以浅绿横扫，后用横竖点皴，复加花青。松身一侧勾勒浓粗，另一侧淡细，行笔有轻重缓急变化，松针呈扇形，先以浓墨画松针，后加染绿色（浅绿卧笔横点）。树干、坡渚、烟云用赭色晕染。水用细笔勾勒。全画笔法变化丰富，设色清丽雅致，《画继》称赵伯骕"着色尤工"，不虚也。"真放本精微"、"疏淡含精匀"，为赵氏传世精作孤本。此卷无款，前后钤印六方，模糊不辨。后幅有元赵孟頫跋，定为赵伯骕作。又有倪瓒、张绅题记各一则。本幅前后有清安岐、梁清标和清内府收藏印多方，《墨缘汇观》名画录卷上、《大观录》卷十四等著录。赵伯骕还善于理论思考。主张"写人物动植，画家类能具其相貌，但吾辈胸次，自应有一种风规，俾神气翛然，韵味清远，不为物态所拘，便有佳处，况吾所存，无媚于世，而能合于众情者，要在悟此。"[1]

"二赵"为南宋宫廷青绿山水画代表画家，在继承李思训、李昭道青绿金碧画法的基础上又有更新，成就卓著。可与以李唐为代表的院体水墨山水并称，各自名家。"二赵"在世时已声名雀噪，如同时代人曹勋云："赵希公及其兄千里，博涉书史，皆妙于丹青，以萧散高迈之气，见于毫素"，"士大夫每以难致为恨，倦于落笔，厕闻四驰。"[2]由于"二赵"画艺高，又系高宗赏识的宗室画家，传人不少，如赵大亨、卫松、单邦显、老戴等。

"二赵"之身份值得讨论。滕固《唐宋绘画史》说："伯驹兄弟，仍是士大夫作家，自无庸疑。"[3]这实际上是误解。虽伯驹官至"浙东兵马钤辖"、伯骕为"观察使"、"浙西路马步军总管"，但"二赵"却不能算是"士大夫"，首先他们是因为绘画称旨而获得官职，而不是通过科举考试；其次，他们所得官职在当时无职掌，无定员，不驻本州，仅为武臣准备升迁之寄禄官，实系虚衔、闲职。这在当时与一般画院外非宗室宫廷画家所得阶官毫无二致。就"钤辖"、"总管"职位而言，北宋前中期的总管、钤辖、都监等属军事统兵差遣，"事权甚重"，然在北宋中后期，地位急剧下降，以至成为闲职；南宋前中期，更大多沦为文臣、贵游、外戚兼任之虚衔和闲职，如李心传《建炎以来朝野杂记》云："江浙淮广荆湖利路帅臣，皆带都总管，但存虚名；而其副特以处贵游、外戚及离军之人，无可厘之务，盖以厚禄优之，非复祖宗之制矣。"[4]朱熹云："今之兵官，有副

1 宋·曹勋：《松隐集》第30卷，《文渊阁四库全书》本。

2 宋·曹勋：《松隐集》第30卷，《文渊阁四库全书》本。

3 滕固：《唐宋绘画史》，沈宁编《滕固艺术文集》本，上海：上海人民美术出版社，2003年，第172页。

4 宋·李心传：《建炎以来朝野杂记》甲集第11卷《马步军都总管》。

都总管、路钤、路分都监、统领、将官、州钤辖、州都监，而路钤、路分、统领之类，多以贵游子弟处之。至如副都总管，事体极重，向以节度使为之，后有以修武郎为之者。如州统领，至有以下班祇应为之者。”[1]还是明末“南北宗”论对“二赵”的身份定位比较准确，如董其昌《画旨》云：“北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈”，这是明确将“二赵”列入“北宗”，实即宫廷绘画（或院画）。值得稍作辨析的是，董其昌所云：“李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人效之者，得其工，不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是已。”[2]仿佛是论证“二赵”属“士人画”的理由，但如果将这段话纳入上下文语境中，便不难发现，实则“又有士气”云云表达的是一种让步关系，即在玄宰看来，“二赵”绘画中并非全无“士气”，但这种“士气”又不足以改变他们作为宫廷绘画的性质。不然，玄宰在“南北宗”论中将“二赵”归入“北宗”将难以解释。“二赵”绘画中“士气”源于其人品、操守，如其友人曹勋云：“仆获与今浙西路马步军总管赵公希远及其兄千里交游甚久，喜其棠棣之爱，鸰原之敬，实士夫之仪矩。兄之拊弟，弟之奉兄，曰坐则坐，曰食则操匕筯，以食事之细大，希远举不先其指。人谓翔二凤于层云，咏连璧于一时，宗族叹仰。又博涉书史，皆妙于丹青，以萧散高迈之气，见于毫素。”[3]

王诜（1037—约1093，一作1048—1104），字晋卿，祖籍太原（今属山西），后落籍开封，官至定州观察使。本为宋初功臣王全彬之后，三十多岁时，宋神宗将英宗次女蜀国公主嫁与他，授“驸马都尉”。

王诜通晓诗文，好与当时老儒、文士和名画家交游。于宅邸后营建“西园”，设“宝绘堂”，专门收藏法书名画。与苏轼、苏辙、蔡肇、李之仪、米芾、黄庭坚、李公麟、晁补之、张耒、秦观、刘泾、陈景元、王钦臣、郑嘉会、圆通大师（日僧大江定基）等蜀党名流雅集，或痛饮，或赋诗作文，或题字作画。米芾作文记述了他们在西园聚会之盛况，李公麟曾以此为主题绘成《西园雅集图》，影响十分深远，以致“西园雅集”成为后世人物画重要题材之一。苏轼、米芾、黄庭坚、晁补之等为北宋文人画实践与观念之首倡者，这与王诜不无关系。神宗元丰二年（1079），因与苏轼、黄庭坚等元祐党人过从甚密，与公主失欢，加之乳母谗言，贬黜均州，后官至定州观察使。哲宗时召回宫，不久故去，谥“荣安”。

王诜工书法，通琴棋笙乐，精画，尤善山水。在取法唐王维、宋初李成水墨山水之同时，师法唐李思训、李昭道父子之青绿山水。此外，师法文同，兼擅墨竹，亦好画古松。“其所画山水学李成皴法，以金绿为之，似古……亦墨作平远，皆李成法也。故东坡谓晋卿得破墨三昧”[4]；“学李成山水，清润可爱。又作着色山水，师唐李将军，不古不今，自成一家。画墨竹师文湖州。”[5]

贬谪途中的王诜，在蜀山、武当等地开阔了视野，画艺为之一振。精于描绘“烟江远壑、柳溪鱼浦、岚晴绝涧、寒林幽谷、桃溪苇村，皆词人墨卿难状之景，而诜落笔思致，遂将到古人超轶处。”[6]

宣和御府藏王诜画作三十五幅，如《幽谷春归图》一、《晴岚晓景图》一、《烟岚晴晓图》三等，从画名看，几乎全是山水画。

---

1 宋·朱熹：《朱子语类》第107卷。

2 明·董其昌：《画旨》卷上，第218页。

3 宋·曹勋：《松隐集》第30卷《径山续画罗汉记》。

4 宋·邓椿：《画继》第2卷，第9页。

5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第29页。

6 《宣和画谱》第12卷，第133页。





王诜《渔村小雪图》，绢本墨笔，纵 44.5 厘米、横 219.7 厘米，故宫博物院藏

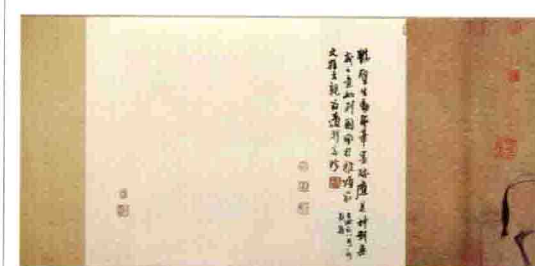
《渔村小雪图》卷为其现存水墨山水代表作。描绘北国渔村雪霁风光，奇峰、瀑泉、古寺、老树、疏柳、渔村、游人、渔夫，错落有致。作者采取全景式深远构图，近景、中景、远景有机结合，有条不紊，结构谨严，疏密有致，虚实相生，布局空旷远阔，颇有“咫尺千里”之感，点景人物有渔人捕捞、文士踏雪等。山石以墨笔勾皴与水墨晕染为主，勾勒错落有致，渲染爽快自如，树法得李成寒林法，虬曲多姿。在山头、树木、芦苇顶端用白粉点雪、描金，以表现小雪后积雪未完全融化与山峦阳光浮动。水天处以水墨加螺青烘染，以表现寒江清澈与天色空蒙、似晴非晴之意。王诜将李成、郭熙的水墨山水画法与李思训一派的金碧山水加以融合，在当时无疑是一种创新，“不今不古，自成一家”。此幅无作者款印。前隔水有宋徽宗题“王诜渔村小雪”瘦金书六字。画上有乾隆步苏轼《书王定国所藏〈烟江叠嶂图〉王缙卿画》诗原韵的题诗并记。另有宋荦、年羹尧、弘历、汪由敦等多家题记。钤双龙小玺、“政和”、“宣和”、“苇箫草堂画记”、“商丘宋荦审定真迹”、“乾隆预览之宝”、宣统诸印玺以及清代私家藏印共六十九方。表明曾经宋宣和御府收藏，明末现于庙肆，入清后经宋荦、年羹尧等递藏，后入清内府。民国年间溥仪携往长春伪宫。1950年为惠孝同购得，后捐赠故宫。经《宣和画谱》卷十二、《大观录》卷十三、《石渠宝笈》初编等著录。

王诜曾画数本《烟江叠嶂图》卷，画面景物皆不相同，画法亦有异，现存两段。

值得提及的是，两宋画院外非宗室宫廷山水画家主要有兼至诚、贺真、赵廉、戚仲、周询等，皆成绩平平。

第四节 “天水摹”与“院人仿作”：(传) 宋徽宗等之人物画

赵宋宗室擅画人物者主要有赵祯（仁宗）、赵士暕、赵佶（徽宗）、赵桓（钦宗）、赵伯驹等，以赵佶成就最大，现传宋徽宗人物画作有《摹张萱虢国夫人游春图》卷、《摹





（传）赵佶《摹张萱虢国夫人游春图》，绢本设色，纵 51.8 厘米、横 148 厘米，辽宁省博物馆藏



（传）赵佶《摹张萱虢国夫人游春图》局部

张萱捣练图》卷、《文会图》轴、《听琴图》轴等。

《摹张萱虢国夫人游春图》卷绘虢国夫人（唐玄宗宠妃杨玉环之三姊）一行盛装出行场景。前后绘有命妇、女官、宫婢、保姆、太监八骑九人，均执鞭骑坐高头大马，徐徐前行，第一人为中年从监，乘浅黄色骏马，戴乌纱冠，着青色圆领窄袖衫，为前导；第二人为乘菊花青马之少女，着胭脂红圆领窄袖衫，红花白底锦裙；第三人为乘黑色骏马之中年从监随行，着粉白色圆领窄袖衫，与黑马对比鲜明；紧随其后的是第五、六骑，为乘浅黄雄健骅骝并辔而行的虢国夫人姐妹，衣着华丽。虢国夫人处于全画视觉中心，双手握缰，目视前方，体态丰腴，面庞姣丽，娥眉淡描，不施粉黛，隐喻了"素面朝天"，丰姿绰约，着淡青色窄袖上衣，披白色花巾，穿描金团花胭脂色大裙，裙下金镫上绣鞋隐现；虢国夫人左面为装束略同（仅衣裙颜色有异）之韩国夫人，侧身回顾身后行进之老年侍姆怀中幼女，作欲语状，目中充满关切；韩国夫人后面第七骑为左手勒缰，右手挥鞭的红衣少女，装束与第二骑少女相仿佛；虢国夫人身后为老年侍姆，左手牵缰，右手护卫鞍前幼女，流露出小心谨慎神情。幼女左手扶住鞍桥，神情颇安详。走在最后的中年人亦为从监，装束与前导从监略同。虽无春景描绘，但由画面人物装束与整体情调看，不难体会出春意正浓气息。以细劲圆转之游丝描造型，傅色浓艳鲜丽。全幅作品主题突出，格调高贵不俗，形象极具代表性。

张萱乃盛唐开元时期著名宫廷人物画家，以擅画贵公子、妇人、婴儿著称，作有《虢国夫人游春图》（《宣和画谱》载有"张萱虢国夫人游春图"画目），此卷为宋摹本（原作已佚），犹存唐风。该卷前隔水有金章宗完颜璟仿宋徽宗瘦金书题签"天水摹虢国夫人游春图"，天水为赵姓郡望，此处指赵佶，故历来传为徽宗御笔。然据当代学者研究，此卷非赵佶亲笔，而是由宣和画院高手摹装的。曾经南宋权臣史弥远、贾似道收藏，后经台州榷场流入金内府。卷末有明末清初书法家王铎题跋。"明昌"诸印玺俱全，又有宋官、私印记"合州房屋当库记"、"绍勋"、"封"字诸印。梁清标、安岐等人收藏，后归乾隆内府。抗战胜利后为东北博物馆（今辽宁省博物馆）收藏，《庚子销夏记》、《墨缘汇观》、《大观录》、《石渠宝笈》重编、《石渠随笔》等书著录。为流传有绪的唐宋名迹之一。

该图有助于说明唐宋物质文化中服饰文化里妇女装束风俗、马鞍配饰制度等情况，如沈从文《中国古代服饰研究》说，该画"似为唐'虢国夫人承主恩，平明骑马入宫



（传）赵佶《摹张萱捣练图》，绢本设色，纵 37 厘米、横 145.3 厘米，美国波士顿美术馆藏

门。却嫌脂粉污颜色，淡扫蛾眉朝至尊'讽刺诗作的图解。……诗人杜甫于天宝十二年作《丽人行》一诗，和本图可以相互参证：'三月三日天气新，长安水边多丽人。态浓意远淑且真，肌理细腻骨肉匀。绣罗衣裳照暮春，蹙金孔雀银麒麟。头上何所有，翠微㔩叶垂鬓唇。背后何所见？珠压腰衱稳称身。……炙手可热势绝伦，慎莫近前丞相嗔！'"“女作男装，较早在宫廷中即流行，壁画反映明确而具体。到开元、天宝间，妇女喜作男装，社会上才比较普遍。图中虢国夫人姐妹均作男装，亦有可能。图中诸人乘骑均矫健驯善，加有当时极其讲究贵重的金银闹装鞍、锦绣障泥、五鞘孔绦带，完整合乎制度。惟前一引马四绦带过短，在唐代已成定型，马具中为破格，如非当时一种特殊情形，或画师有意为之，便是后人摹绘疏忽失真（壁画中亦有不尽合制度的，如新出章怀太子墓壁画《击马球图》所见）。亦有时代虽合而不能照定制的，如昭陵六骏石刻与三彩陶马俑，因防止碰撞损毁，绦带有意缩短。但照唐时定例，鞍具后桥五鞘孔附着的绦带，前四条总是长短恰及马腹，较后一条稍长约二寸。"[1]

《摹张萱捣练图》卷绘宫中妇女捣练场景。卷中绘唐装仕女、女仆与女童十二人，卷首中年仕女四人执杵围臼：中间二者正作捣练状，前者执杵等待，后者倚杵挽袖歇息。卷中三人：前者为中年仕女，作圈线状；中间者亦为中年仕女，缝衣；后者为年青女仆，执团扇，蹲炉边，作扇炉火状。卷尾五人，前后二中年仕女牵练；中间一中年仕女正执熨斗熨练，一年青女仆正帮助她熨练；一年幼女童正穿梭于练下嬉戏。全幅道具极少，全凭人物动作情态结构画面，以高古游丝描（或行云流水描）勾线造型，流畅简约，人物姿态雍容，设色富丽。画中无款识，前隔水细花黄绫上金章宗完颜璟仿徽宗瘦金体书题“天水摹张萱捣练图”，故该画历来传为徽宗所摹，而据当代学者研究，从用笔赋色细腻精巧等特征来看，应出自宣和画院画家之手，非徽宗亲笔。卷后有明初张绅、清高士奇、近人罗文彬题跋。画卷上钤有金章宗明昌七玺，清高士奇、金望乔等



赵佶《文会图》，绢本设色，纵 184.4 厘米、横 123.9 厘米，台北故宫博物院藏

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第321—322页。

鉴藏印。《江村书画目》、《大观录》、《墨缘汇观》续录著录。若比较传世唐人《挥扇仕女图》等作品，可见此图虽系北宋摹本，但比较忠实原作，在张萱原作不存的情况下，可以据此一窥其绘画风貌。沈从文《中国古代服饰研究》说：“本图中人多着小袖衣长裙，裙上系及胸部，还具盛唐规模。人多长眉秀目，高髻插小梳三五不等，除发髻小异，其余均与白居易诗《上阳人》所咏开元、天宝间宫中便服相似，和后来元和‘时世妆’有明显区别。本图衣着及发髻形象，似为开元时宫廷妃嫔常服式样，头部还未用加法衬托，旧题作张萱绘，比较可信。”[1]故该图有助于说明唐宋物质文化中服饰文化的衍化状况。

《文会图》轴绘临池古槐巨柳浓荫下文士雅集。文士、童仆集中于画幅右下方，十位文士坐于一大方案周围；周围三名童仆或端茶，或递水，或侍立；方案上摆满杯盏盘碗壶，井然有序（画中茶具等与现存北宋茶器颇有相应处，有助于说明两宋物质文化中的茶具文化）；另两位文士立于左边槐树下交谈。五名童仆围绕在前方小方桌旁紧张地忙碌着；远处石案上，摆着书砚琴鼎之类文房用具。再远处是华丽雕栏，栏外池塘。图中人物随身份不同，姿态各异，神情不同，或闭目养神，或若有所思，或相顾而语，或交头接耳，或顾盼生姿。人物精勾细染，线条匀整，敷色精微，树木、修竹、器具刻画一丝不苟。画幅右上方徽宗书“题文会图”七言绝句一首：“儒林华国古今同，吟咏飞毫醒醉中。多士作新知入彀，画图尤喜见文雄。”右上“臣蔡京谨依韵和进”诗一首：“明时不兴有唐同，八表入归大道中。可笑当年十八士，经纶谁是出群雄。”据诗意可知此“文会图”应与唐代以来“十八学士”文会主题有关。因画幅左侧有徽宗签押“天下一人”，故历来被认为是徽宗亲笔，然当代学者却认为非徽宗亲笔，应出自画院画家之手。据图中收藏印可知此图先后为明代项元汴，清代耿信公、



赵佶《听琴图》，绢本设色，纵 247.2 厘米、横 51.3 厘米，故宫博物院藏

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第324页。

耿嘉祚、索额图等收藏，后入清内府。《石渠宝笈》续编著录。

《听琴图》轴绘松下抚琴赏曲情景。抚琴者（当为赵佶本人）头挽发髻，留着长须，身着褐色道袍，微微低头，双手轻轻拨弄琴弦，神情悠闲；听琴者三人，右一人纱帽红袍，俯首侧坐，一手反支石墩，一手持扇按膝上；左一人纱帽绿袍，拱手端坐，抬头仰望，似视而非；一个蓬头童子双手交叉抱胸站立，远远地注视着抚琴者，正用心细听。三人均似陶醉于优扬琴声中，思绪悠悠，遐想翩跹。人物刻画入微，栩栩如生，但神态与心理又各有不同。显示出作者敏锐的观察力和高超的表现力。背景与道具处理十分简练，但颇具匠心：抚琴者背后有松一株，亭亭如盖，虬曲蜿蜒而上，女萝攀附，枝叶扶疏。松下竹数竿，苍翠欲滴，折旋向背，摇曳多姿。道具除琴案外，仅一几，几上置薰炉一，香烟袅袅。对面设山石一，小巧玲珑，上复置小鼎一，中插花枝。凡布景、道具及人物位置，均围绕抚琴者演奏展开。静谧氛围中，似有阵阵悠扬琴声传来，引人入胜。全幅笔法工秀，设色妍丽，意境清丽雅致。画幅右上徽宗“瘦金体”书“听琴图”三字，草字押书“天下一人”，上钤“御书”一印。这些证据均表明此画乃徽宗亲笔，清代胡敬《西清札记》亦云：“此徽庙自写小像也，旁坐衣绯者，当是蔡京。”元代汤垕《古今画鉴》却认为乃“院人仿作”，“余自可一望而识”；当代学者方闻也认为是“佚名院体画家”之作。画幅正上方蔡京题诗云：“吟征调商灶下桐，松间疑有入松风。仰窥低审含情客，似听无弦一弄中。臣京谨题。”这遭到了胡敬《西清札记》大骂，谓蔡京敢于在皇上亲笔画作正中题诗，是“肆无忌惮”。钤“三希堂精鉴玺”、“石渠宝笈”、“宝笈三编”、“嘉庆御览之宝”、“宜子孙”等多方，《石渠宝笈》三编、《西清札记》著录。

关于《听琴图》在学术界一直争论很大，主要有以下两点：

一是《听琴图》是否是宋徽宗赵佶亲笔。一部分学者认为是宋徽宗亲笔，一部分学者认为是画院学生、画工代笔。认为是代笔的有：徐邦达《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》、谢稚柳《中国书画鉴定·赵佶画真伪辨》和《宋徽宗赵佶全集·叙论》等。认为是宋徽宗亲笔的有：靳青万《论宋徽宗〈听琴图〉中的一件钧官窑瓷器——兼论关于〈听琴图〉的一些争议》、丁羲元《宋徽宗〈听琴图〉解读》、郑泯中《读有关宋徽宗画艺文著的点滴体会——兼及〈听琴图〉为赵佶“真笔”说》等。

二是《听琴图》中抚琴者为何人。也有两种意见：一部分学者认为是宋徽宗本人，一部分学者认为非宋徽宗。认为是宋徽宗本人的有靳青万《论宋徽宗〈听琴图〉中的一件钧官窑瓷器——兼论关于〈听琴图〉的一些争议》等；认为非宋徽宗的有王耀庭《宋册页绘画研究》等。

迄至目前，虽《听琴图》是北宋传世人物画中不可多得的精品之一已成为学界共识，但《听琴图》是否代笔、抚琴者为何人这两个问题，学界尚未能取得一致的看法，需要进一步讨论。[1]

第五节　戏笔人物：石恪《二祖调心图》

两宋画院外非宗室人物画家主要有石恪、王端、李德柔、张择端等，以石恪、张择端成就最大，前者为中国绘画史上“简笔”画开山，后者则不妨称为市肆生活表现之宗主，影响极为深远。

石恪，生卒年不详，五代末宋初画家，字子专，成都人。幼无羁束，长有声名。性轻

1　《听琴图》解读中两点争议部分由四川大学艺术学院美术学系学生梁怡撰写。




石恪《二祖调心图》，对幅，纸本水墨，各纵35.6厘米，横64.4厘米，日本东京国立博物馆藏

率，尤好凌轹人物。尝为嘲谑之句，略协声韵，与俳优不甚异，有杂言，为世所行。虽博综儒学，志唯好画。孟蜀平（965），至汴京，被旨画相国寺壁，授以画院之职，不就，力请还蜀，诏许之。石恪攻古体人物画，学张南本笔法，才数年已出其右。技进，益纵逸不守绳墨，气韵思致过南本远甚。好画古僻人物，诡形殊状，格虽高古，意务新奇，"故不能不近乎谲怪。"[1]虽豪贵相请，稍有不足，图画之中，必有讥讽焉，"西州人患之"[2]。《益州名画录》著录其画作有《田家社会图》、《鳖灵开峡图》、《夏禹治水图》，《新罗人较力图》、陈子昂、卢藏用、宋之问、高适、毕构、李白、孟浩然、王维、贺知章、司马承祯《仙宗十友图》、《严君平拔宅升仙图》、《五星图》、《南北斗图》、《寿星图》、《儒佛道三教图》、《道门三官五帝图》等。《圣朝名画评》谓其尝作《五丁开山图》、《巨灵擘泰华图》，"气韵刚峭，当时称之。今蜀会秦川至阙下尚多恪笔"[3]；宣和御府藏其画作二十一幅，如《太上像》一、《镇星像》一、《女孝经像》八、《社飨图》二、《钟馗氏图》一等。现存《二祖调心图》卷画慧可、丰干二位禅宗祖师习禅调心情景。慧可（禅宗二祖）双足交叉趺坐，支肘托腮；丰干则坐于温驯如猫之虎背上。形象夸张，用笔简劲狂放。合乎《古今画鉴·宋画》所载："石恪画戏笔人物，惟面部手足用画法，衣纹乃粗笔成之。"[4]款识："乾德改元八月八日，西蜀石恪写二祖调心图"，"乾德改元"为公元963年；鉴藏印有："政和"、"宣和"、"建业文虎斋印"、"德寿殿宝"、"绍兴"、双龙圆形印等；该对幅原藏日本京都正法寺，日本定为"国宝"；《日本现在支那名画目录》等著录。余辉《破解〈二祖调心图轴〉之谜》认为该画"约是宋末元初画僧的手迹，属梁楷、法常、因陀罗一路的风格。"[5]

第六节　市肆生活：张择端《清明上河图》

宋代市肆文化的兴起，引来部分画家的浓厚兴趣。据文献记载，较早以市肆生活为绘画表现题材的是太宗朝（976—997）画院待诏燕文贵，"尝画《七夕夜市图》（自安业界北头向东至潘楼竹木市尽存），状其浩穰之所，至为精备。"[6]紧接着，真宗时（997—

1 《宣和画谱》第7卷，第71页。
2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第128页。
3 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第128页。
4 元·汤垕：《古今画鉴》，第702页。
5 《千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品》，北京：北京大学出版社，2010年，第208页。
6 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第129页。

1022）画院衹候高元亨（一名高怀宝），"尝画从驾两军角抵戏场图，写其观者，四合如堵，坐立翘企，攀扶仰俯，及富贵贫贱、老幼长少、缁黄技术、外夷之人，莫不备具，至有争怒解挽，千变万状，求真尽得"[1]；"多状京城市肆车马，有《琼林苑》、《角抵》、《夜市》等图传于世。"[2]之后，值得大书特书的则是徽宗朝宫廷画家张择端及其《清明上河图》卷。

张择端的生卒年已无从详考，关于其生平行事，宋元画史如《宣和画谱》、《画继》、《画继补遗》、《图绘宝鉴》等均无记述，唯一线索见于北宋灭亡五十八年后，金人张著用行楷为《清明上河图》卷所写跋文：

"翰林张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师，后习绘事。本工其界画，尤嗜于舟车、市桥郭径，别成家数也。按《向氏评论图画记》云：'《西湖争标图》、《清图》选入神品。'藏者宜宝之。大定丙午（1186）清明后一日，燕山张著跋。"

当代学者对这段文字多所留意，相关解读颇多，以余辉《〈清明上河图〉张著跋文考略》之解读较为详细：

张氏名择端，字正道，名字是儒家思想的集中体现，如《孟子·离娄下》云："夫尹公之他，端人也，其取友必端矣。"《礼记·燕仪》云："上必明正道以道民。"南宋朱熹《四书章句集注》释"端"云："端，正也。"张择端故里东武即今山东诸城市，诸城先秦、两汉经师辈出，使齐鲁大地成为两汉经学的中心，如孔子的得意门生、女婿公冶长，开创了诸城的儒学，此后，儒家学派十分兴盛，如传《易》者有孙虞、王同等；传《诗》者有王扶、伏氏子孙等；传今文《尚书》者有伏氏子孙、殷崇等；传古文《尚书》者有王横等；传《礼》者有徐良等；传《春秋》者有王中、贡禹等；传《论语》者有王卿、贡禹等。最著名的是东汉末年一代儒学宗师郑玄亦出此地。郑玄以古文经学为主，兼采今文经说，遍注群经，著述共百万余言，世称"郑学"，为汉代经学的集大成者。之后至北宋，历代不乏儒学经师。张择端大约出生于诸城的诗书之家。北宋注重蒙童教育，朝廷开设童子科，在地方招收十五岁以下能通经作诗赋者。宋真宗、王安石分别著有《劝学文》，司马光作有《劝学歌》等，北宋从宗室到庶子均受到当朝汪洙《神童诗》"天子重英豪，文章教尔曹。万般皆下品，唯有读书高"影响。张择端于家乡东武"幼读书"之目的是为了长大"游学于京师"，成为有用之才。

"游学京师"这个词在北宋有特别含义。英宗治平三年（1066），司马光上疏时云："国家用人之法，非进士及第者不得美官，非善为诗赋论策者不得及第，非游学京师者不善为诗赋论策。"从中可见自"游学京师"至"诗赋论策"再到"进士及第"最后"朝廷美官"这样的次序。即张择端"游学于京师"之目的与参加科举考试有关。

择端"后习绘事"表明他是从"游学"转向"绘事"的，这里面含有人生取向的改变。原因无非"科场失利"与"家道衰败使生活拮据，难以继续维持读书生涯"两种。

择端在"游学于京师"中所研习的是诗赋和策论。"策论"亦即经义，多涉及"礼乐刑政、兵戎赋舆"等经世治国之道。北宋中后期，科举考试是以"诗赋"取士还是以"策论"取士已经成为北宋新旧党争的焦点之一，神宗熙宁年间（1068—1085）实行王安石新法，渐渐从殿试到礼部罢诗赋，以经义取士；哲宗元祐年间（1086—1100），废除新法，兼考经义、诗赋；徽宗朝（1101—1125）又禁考诗赋，科考内容变化大而频繁。这给考生增添了难以预测之变数。择端是否曾经进入科场，难以查考。可以确信的是，他原先所游学的科目虽未将自己导向政治舞台，却为他中途转攻绘画增加了综合素养。他的《清

1 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第1卷，第125页。

2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第44页。

明上河图》（下文简称《清图》）显露出的清润温雅之气，即当源于此种素养，亦即张著所称颂他“别成家数”的文化原因。

张择端新的谋生手段就是“工界画，尤嗜于舟车、市桥郭径，别成家数也”。这是当时富家乐意购藏的绘画，可以确保衣食无忧，后学绘画者可以此为道。值得指出的是，张著称颂的是张择端的界画，没有涉及他的人物画艺术，而《清图》最为今人所称道的是画中的人物，这是许多界画家所兼长的画科，在张择端那里则演绎得更不寻常。

北宋末年金军攻入汴京城后，宫廷画家何去何从？一部分宫廷画家逃难至临安（今浙江杭州），最后成为南宋初年的宫廷画家，一小部分画家逃往西蜀（今四川），另一部分宫廷画家被金军掳掠至北方。张择端属于哪一部分的宫廷画家呢？至少，他没有抵达临安，南宋邓椿《画继》、元代庄肃《画继补遗》、夏文彦《图绘宝鉴》等载录了来自宣和时期翰林图画院的画家，没有任何关于张择端的记述，如果他在临安，凭借他的界画和人物画技艺，决不会默默无闻的。

排除张择端在南宋临安的可能性，如果张择端在世，其最大的可能只有在金国了。根据张著跋文的语序，对张择端的记述不像是抄录《向氏评论图画记》的内容，否则“按《向氏评论图画记》云”之句应置于跋文之首。张著所得到的信息是《向氏评论图画记》以外的材料，或来自前辈的口传，或来自现已失传的文献。在南宋临安没有任何关于张择端的记述，相反，在金代中都（今北京）张著的跋文里留下了张择端简略的传记。至少可以确信：汴京陷落后，张择端没有南渡。

综上述余辉对张择端生平的考察：张择端幼年受儒家思想影响，喜好读书，年长时到汴京备考，试图通过科举考试走上仕途，未能如愿，后改习界画。其艺术生涯的后期主要在徽宗朝，北宋灭亡后，他没有南渡。

值得辨析的是张择端的身份问题，这涉及到对张著跋文中“翰林张择端”的理解，迄今学界对“翰林”二字有三种不同之认识：

其一，理解为“翰林待诏”，即画院待诏。如蔡罕《北宋翰林图画院及其院画研究》[1]执此说。

其二，理解为翰林图画院画家，但职任非待诏。如余辉认为将张择端“论作是宣和年间的‘翰林图画院待诏’，依据恐不足。金代张公药在跋诗里只是说他在宣和某年向内府呈交画本，没有说他是画院待诏，此系讹传也。……由于张择端后攻绘画，刚入画院的年纪不会小、职位不会高，当在待诏以下。”[2]

在蔡罕、余辉看来，张择端是进了翰林图画院的，恐不妥。因在并无可靠记载择端进入画院的情况下，仅凭“翰林”二字推测隶画院是难以靠得住的。

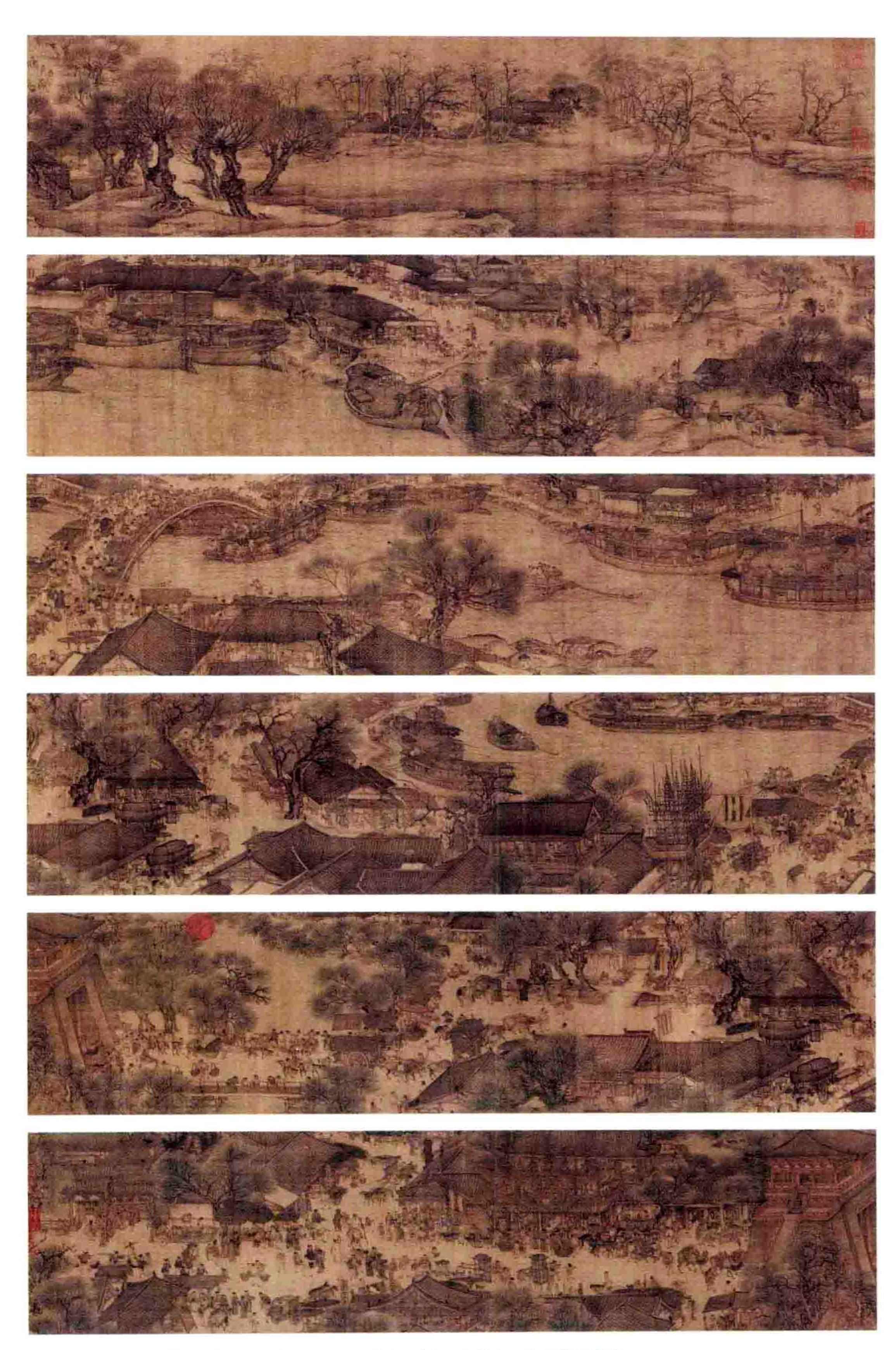
其三，理解为“翰林学士”。刘和平《中国北宋的绘画与商业》一文提出了这种可能，他注意到宋代无在宫廷画家名字前冠以“翰林”二字之先例，而对“翰林学士”却有这种称呼，如哲宗时宰相苏颂《苏魏公文集》云：“识翰林王禹偁于布衣时，荐戚纶任馆阁，是二人者卒为名臣”，南宋时官礼部尚书的王应麟在《玉海》中也有“翰林李宗谔”之称。[3]

本书目前的看法是：张著为金人，对其叙述之理解应以其所处时代语境为出发点，张著跋文中“翰林”为省称，应指“翰林学士”或“翰林学士院”。原因：

1 蔡罕：《北宋翰林图画院及其院画研究》，第107页。

2 余辉：《〈清明上河图〉张著跋文考略》，载《故宫博物院院刊》2008年第5期，第72—73页。

3 Heping liu:painting and commerce in Northern Song Dynasty China, 960—1126. ph.D.dissertation(Yale University, 1997), pp.161—167.



张择端《清明上河图》，绢本浅设色，纵 24.8 厘米，横 528 厘米，故宫博物院藏

一是金代没有与北宋“翰林院”、“翰林图画院”对应的机构之设[1]，而金代、北宋均有“翰林学士院”机构。

二是唐宋时期文献中似只有“翰林学士”、“翰林学士院”简称“翰林”，“翰林院”、“翰林图画院”中“翰林待诏”则简称“待诏”，未见“翰林待诏”简称“翰林”者。

三是古人亦作此理解，如明初王绂（1362—1416）《书画传习录》卷四云：“张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师，仕至翰林承旨。性习绘事，工于界画，尤嗜于舟车市桥郭径，别成家数也。以失位家居，卖画为计。”[2]“翰林承旨”即“翰林学士承旨”省称，为翰林学士院掌院学士职名，别称“翰长”、“学士院长”。

总之，张择端有可能官翰林学士，甚至也可能官至翰林学士承旨，这种观点值得进一步考察的地方在于：既然择端官至正三品，为何不载于正史，亦无诗文传世，而同样擅长绘画的金代“翰林承旨”王竞、“翰林学士”赵秉文等却有载？对于这一问题，或许余辉所说《清明上河图》具有“画谏”性质是迄至目前为止较理想与值得进一步挖掘之答案。[3]

故至目前为止，本书认为最把稳的说法是：张择端属宫廷画家。

张择端留存至今的唯一可信真迹是《清图》长卷，该图可能是上世纪初以来最著名的中国画作品，全世界公私收藏多达60件摹本与仿本，在1950年故宫本重见天日之前，没有人知道哪件才是原作。据余辉统计，相关《清图》的研究成果极其丰硕，六十年来，国内外刊发了近400篇介绍和研究该图的论文。

迄今学界约有五种《清图》创作时间：北宋初中期，宣和年间，南宋，金代，徽宗朝早期，以后者（余辉说）较为合理。推论过程大致为：

据张著跋文，必定是他看到卷首有宋徽宗赵佶瘦金书题写的图名“清明上河图”五字。至明代，该题签尚在。没有信息表明徽宗题写了作者之名，张著是在《向氏评论图画记》（一作《向氏图画记》）里查到该图作者张择端的。《清图》绘制时间与《向氏评论图画记》作者卒年密切相关。

谢巍先生考证，《向氏评论图画记》的作者是向宗回，约生于庆历八年至皇祐五年（1048—1053），卒于大观四年至政和七年（1110—1117），享年六十二岁[4]，以太子少保致仕。《清图》著录于《向氏评论图画记》里，绘制该图时间的下限应该定在向宗回去世之年，即政和七年（1117），但明代李东阳在该图拖尾的跋文里提到只看见徽宗的双龙小玺，没有“政和”印，又知绘制该图绘制下限当在大观年间（1107—1110）。《清图》绘制的时间上限，根据其山水画法明显受到北宋李成、郭熙树石造型、皴法影响来看，绘制时间的上限当在郭熙画风产生影响之后，也就是徽宗朝初（1101）。其绘制该图的时间上、下限大约在十年之内即1101—1110年。

---

1 《金史》中“翰林院”虽两出，但实为“翰林学士院”简称。

2 明·王绂：《书画传习录》第4卷《画事丛谈·全艺门》。按：薄松年《关于〈清明上河图〉研究中的几个问题的浅见》（载《“清明上河图”新论》，故宫博物院编，北京：故宫出版社，2011年，第192—193页。凡本文用《“清明上河图”新论》皆据此本，以下不赘录。）一文认为，《书画传习录》中张择端资料是“谬记”，但理由不充分，暂不可从。

3 余辉：《〈清明上河图〉解码录》（待版）认为《清明上河图》具有画谏性质。韩刚按：假如《清明上河图》的画谏性质成立，则可以这样理解：在北宋徽宗朝的社会、政治危机中，富有正义感、责任感的翰林学士（承旨）张择端作《清明上河图》劝谏徽宗驱除奸邪、励精图治，而激怒徽宗或权臣，不但“失位家居”，且有可能因此殒命，其诗文等亦悉遭禁毁。若此说能够成立，则关于张择端《清明上河图》的疑团则可以涣然冰释矣。

4 谢巍：《中国画学著作考录》，上海：上海书画出版社，1998年，第147页。

数十年来，关于《清图》是否为全本，学术界、绘画界争论不休。认为《清图》后面尚有内容的依据是：卷尾结束得比较唐突。关于此，余辉的解释是：从整个布局来看，全卷人物活动的高潮在虹桥上下，虹桥的位置几乎在画面的二分之一处，基本上符合手卷画的中心位置。进城后的画面气氛渐趋平稳，画家在喧闹中收场是十分自然的构思结果。也有学者认为《清图》卷尾树木的线条被切断，因此，一定有残缺。事实上，《清图》在北宋装裱后经过多次重裱，在反复装裱时被装裱师数次切边，故造成卷尾有残缺的现象。张著所录《向氏评论图画记》云："《西湖争标图》、《清明上河图》选入神品。"可见，这是两件不同的作品，皆为"神品"，艺术水平大致相当。需要强调的是，这里所说的"西湖"不是杭州的西湖，而是汴京城西北的御苑金明池，当时俗称"西湖"。《西湖争标图》是表现北宋崇宁年间（1102—1106）每年三月三日皇室在后苑金明池举办龙舟竞渡时的盛大场面。

故宫本《清图》递藏值得关注。余辉认为，《清图》最初的收藏历史是从宋徽宗开始的。在政和年间（1111—1117）之前，张择端将《清图》呈给了宋徽宗。大约在大观年（1107—1110）之末，徽宗题画名、钤印玺，将该图赏赐给了向家，向宗回将它著录在《向氏评论图画记》里，冠以"神品"。向宗回是真宗朝宰相向敏中（949—1020）的曾孙，是神宗朝向皇后（1046—1101）的兄弟，向宗良（卒于宣和年间，享年六十六岁）兄。哲宗继位后，向皇后被尊为向太后，她是力保赵佶登基的关键人物，徽宗继位之年，向太后离世，谥钦圣宪肃，徽宗对他的两个娘舅向宗回、向宗良数加恩典，封郡王。故向氏所藏部分书画来自于徽宗的赏赐，不是不可能。向氏兄弟过世前后，这些藏品按常理会悉数传给子侄辈。

张著是《清图》的第一个跋文作者，金人必定是在北方得到该图，那么，向氏兄弟的哪一位子侄辈亡命弃宝于北方？余辉认为是向氏"子"字辈中最年长者向子韶（1079—1128），字和卿，开封人。敏中玄孙，向太后之再从侄。他清约如寒士，强学自厲，年十五入太学，元符三年（1100）进士，累迁京东转运副使，建炎二年（1128）知淮宁府（今河南淮阳），金军攻城，子韶亲率诸弟守城，城破，又率军民巷战，子韶被俘，不屈而亡，年五十，谥忠毅。"其弟新知唐州子褒、朝请郎子家等与阖门皆遇害，惟一子鸿六岁得存"。据可知史料，他是向氏"子"字辈中最年长者，有权利保管向氏该支的部分祖产和账目，其家产必定被金军掳掠，《清图》和《向氏评论图画记》等当在其中，一并辗转在北方，五十八年后，被张著所识。

综上述，《清图》最初递藏经历为：张择端——宋徽宗——向宗回、向宗良兄弟——向子韶——金人——张著题跋。

之后，金人张公药、郦权、王磵、张世积五人题记及诗于图后。

元代又为内府收藏。为官匠装池者以模本偷换而出，售于某贵官，又鬻于武林（今杭州）陈彦廉。元至正间杨准得之于陈氏，至正十二年（1352）自题长跋记其始末。次年，江西刘汉从杨准处获观，加上一跋，誉为"精艺绝伦"。至正二十五年（1365）李祁题跋时，记图藏于静山周氏家。

入明，宣德年间（1426—1435）有李贤印。弘治（1488—1505）年间有吴宽题跋，时图藏大理寺卿朱文征家。弘治四年（1491），李东阳加题一诗。之后，图转入华盖殿大学士徐溥，徐临殁时赠与李东阳。正德十年（1515）李氏再跋。后图归陈湖陆完，嘉靖三年（1524）陆加题一跋。陆完殁，其子质之昆山顾鼎臣。不久，归权相严嵩、严世蕃父子。严败籍没，嘉靖乙丑（1565），图入明内府。隆庆中（1567—1572）为司礼监冯保据为己有。万历六年（1578），冯题跋于上。

入清，乾隆年间（1736—1795）有陆费墀、毕沅印记。嘉庆四年（1799）毕家被籍，图入嘉庆内府，藏于紫禁城内延春阁中，《石渠宝笈》三编著录。

民国十三年（1924）11月5日，图为溥仪携出，先存放于天津，伪满政权成立，携至长春。1945年东北解放前夕，溥仪携图出逃，准备亡命日本，飞机未及起飞，即被苏联红军俘获，图流落民间。1945年11月至12月间，图至时任长春警备司令部参谋长张克威手中。次年，张克威在哈尔滨将图交至东北行政委员会主席林枫处，林又交至东北文管会藏。1950年，图从文管会转入（沈阳）东北博物馆珍藏。1953年11月，图赴北京展出，即由上级下文调拨故宫博物院收藏，至今。

《清图》以艺术手法表现北宋汴京风俗景象，具有很高的艺术水平与历史研究价值。

就描绘内容而言，全图共绘587位不同身份之人物，13种动物，9种植物，各种牲畜共56匹，不同车轿20余辆，大小船只20余艘，房屋约30余栋，道具无数。一般分三段解读：首段，汴京城东门郊野景致；中段，繁忙的汴河漕运和热闹的虹桥景致；后段，繁华热闹的汴京城市区街景。再详细一点，即从卷首至卷尾依次描绘“宁静的乡村”、“繁忙的汴河”、“热闹的虹桥”、“忙碌的店铺”、“威武的城楼”、“繁忙的都市”等[1]。

关于《清图》之表现手法，迄今按照“写实”与否有两种解读。

其一，迄今的大多数研究认为《清图》是“写实”的。如白寿彝任顾问的《中国通史（彩图本）》认为《清图》：“反映了高度精纯的绘画功力和出色的艺术成就。同时，因为画中所绘为当时社会实录，为后世了解研究宋朝城市社会生活提供了重要的历史资料”；《简明不列颠百科全书》在“张择端”条内对《清图》的评价：“是一幅具有重要历史价值的风俗长卷，画家成功地描绘出汴京城内及近郊在清明时节社会上各阶层的生活景象。主要表现的是劳动者和小市民。对人物、建筑物、交通工具、树木、水流之间的相互关系的处理，非常巧妙，整体感很强，具有极大的考史价值”；蔡罕说，《清图》卷，“以写实主义的表现手法，描绘出汴京市民‘太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习鼓舞，斑白之老，不识干戈’的生活景象”[2]；杨新《〈清明上河图〉赞》说：“《清图》创作于公元十二世纪，就像是一架摄像机，把一个城市的人物风景，从城里到城外都记录了下来，我们今天看了，就如同亲临其境。”[3]韦陀《时空当中的旅行——张择端在汴河上的春天之旅》说，《清图》“是作者在个人经验基础上，对于汴京鼎盛时期的生动描绘。”[4]

其二，近年来逐渐兴起一种对“写实”观的反拨与修正。如林木《〈清明上河图〉研究与中国古典意象艺术体系中的写实传统——从〈清明上河图〉虹桥与城楼的研究置疑“〈清〉学”研究方法》说：“《红楼梦》与《清图》这两件被公认为中国古典现实主义最伟大的作品，在我们这个梦幻的艺术国度里，不又都具‘贾雨（假语）村中事，切莫当成真’的非现实主义意味么？每个细节都真实可感，然而它们凑成的的确只是‘梦’！把中国的古典写实艺术纳入中国意象艺术的整体系统中，我们或许才可能真正体悟这些带有意象的虚拟特制的艺术的真髓，不论它是写意还是写实。……尽管该考还得考，真实的细节仍不失其真实的价值，中国的写实艺术还是写实艺术，但中国的写实绝对不等同于西方的写实，因为‘中国古典艺术中根本就没有西方科学理性的现实主义艺术’[5]。

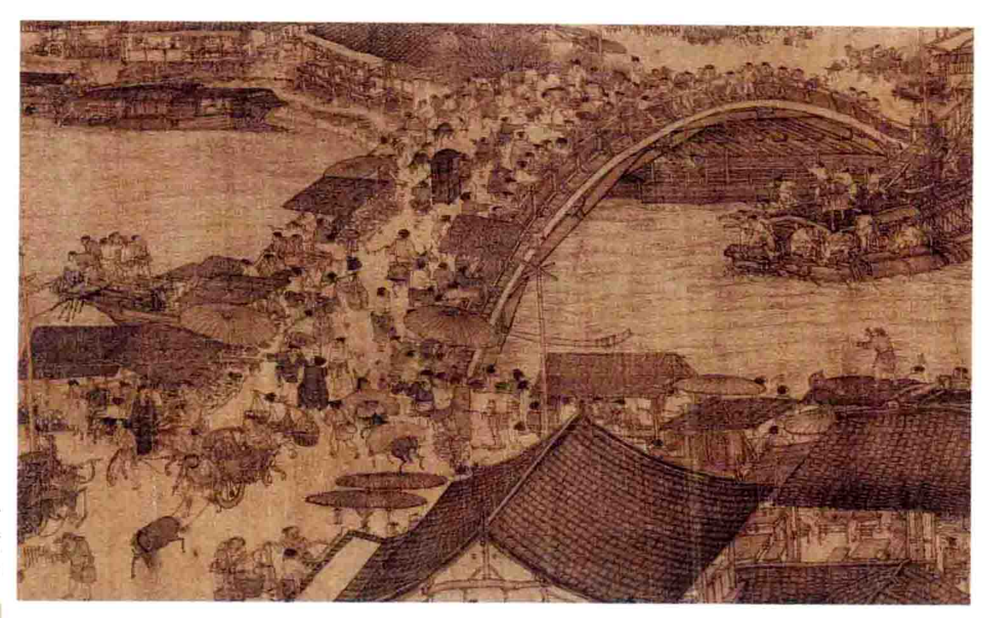
1 杨新：《〈清明上河图〉赞》，载《“清明上河图”新论》，第9—20页。

2 蔡罕：《北宋翰林图画院及其院画研究》，杭州：浙江人民出版社，2002年，第108页。

3 杨新：《〈清明上河图〉赞》，载《“清明上河图”新论》，第9页。

4 韦陀：《时空当中的旅行——张择端在汴河上的春天之旅》，载《“清明上河图”新论》，第22页。

5 原注：“2007年9月20日至21日，笔者在西安参加由中国美术家协会主办的‘第二届中国美术·长安论坛’，为大会提供了《中国古代传统写实艺术不是现实主义艺术》的论文并发表了相关的演讲。”



《清明上河图》局部 虹桥

在研究中国的现象时还得多点中国自己的思维才对”[1]；彭慧萍《小冰期时代的赤膊者：〈清明上河图〉的季节论辩与“现实”神话》四《结论》中说：“《清图》被视为具有档案性质，是因为个别细节的真实（如亭台楼阁、桥梁、舟船等建筑构造）。但倘若因为《清图》单一细节上的局部真实，便断定此画的一切均为真实再现，画面描述特定时间、空间内真实生活的真实写照，此一逻辑显然需修正，因为艺术的‘写实’并不等于世界的‘真实’（例如，Surrealism绘画在每个细节上可以极写实，但整体上看并不真实）”[2]、“长卷巨帜《清图》终究不能是写实照相机，从气候学、历史地理学的角度来看，《清图》既不能‘以图证史’，也不能‘以史证图’，实际上中国历史上所有长卷巨帜的风俗画卷无论局部如何细腻，也终究只能‘细究’而难以‘终考’。唯有洞悉此点的不同，才能以更超然宽广的视域，审视《清图》方法学上的‘能与不能’”[3]；余辉“确定此图所绘并非北宋汴京实景。张择端概括提炼了汴京城内外一部分代表性景致，是汴京实情而非实景。”[4]

关于《清图》题名中“清明”寓意，迄今主要有以下观点：

其一，“清明节”。郑振铎、徐邦达、张安治等持此观点。

其二，“清明坊”。孔宪易《清明上河图的“清明”质疑》一文列举了八项理由，认为《清明上河图》上描绘的是秋景，而非春天清明节景致，“清明”指汴京城的一个街坊名。[5]

其三，“清明盛世”，史树青说：“清明非指清明节这一天，而是作为称颂太平盛世的寓意，清明即政治清明。”王伯敏、肖琼瑞、邹身城等均持此观点。

---

1 林木：《〈清明上河图〉研究与中国古典意象艺术体系中的写实传统——从〈清明上河图〉虹桥与城楼的研究置疑“〈清〉学”研究方法》，载《“清明上河图”新论》，第40页。

2 彭慧萍：《小冰期时代的赤膊者：〈清明上河图〉的季节论辩与“现实”神话》，载《“清明上河图”新论》，第55页。

3 彭慧萍：《小冰期时代的赤膊者：〈清明上河图〉的季节论辩与“现实”神话》，载《“清明上河图”新论》，第57页。

4 余辉：《张择端〈清明上河图〉卷新探》，载《故宫博物院院刊》2012年第5期，第112页。

5 孔宪易：《清明上河图的“清明”质疑》，载《美术》1981年第2期，第58—60页。

“上河”寓意亦人言言殊：有的专家认为“上河”指“（汴）河的上游”，有的认为“上河”是“御河”的别称，有的认为“上河”是“逆水行舟”之意，有的认为“上河”是“上坟之意”，有的认为“上河”是“赶集上街之意”。

总之，二十世纪学界与一般大众莫不认为故宫本张择端《清图》是北宋传世最重要的卷轴画之一，“中国十大传世名画之一”，但困扰学界的张择端及其《清图》谜团却层出不穷，有待进一步考察。[1]

《清图》长卷甚为写实，美国杜朴、文以诚说，该画“堪称宋代物质文化的图解百科全书。”[2]

从实证的角度来看，《清图》中所绘“纸马铺开张”、“轿顶插杂花”、“市场卖糕饼”、“开新火”、“博扇子”、“上河”、“水井”、“侵街”、“刀镊工”、“栀子灯”、“拜扫新坟”等事物张择端能在开封见到，因为《东京梦华录》、《宋朝事实类苑》、《岁时广记》等文献明确记载了当年开封所有的这些事物。因而，这些事物能够较为准确地反映当时物质文化现状。比如，北宋政府称之为“侵街”的“三乱”现象（一为于规定范围中建私房多占官地；二为于大街干线上乱搭凉棚、摆摊，三为于繁华地段[如桥头、十字路口等]占道经营）便再现了作为北宋中后期城市商业发展的“顽疾”现象。[3]

《清图》上所绘“虹桥”又称“飞桥”、“飞梁”、“虹梁”，为无柱木拱桥，外形如长虹飞架，故名。北宋明道年间（1032—1033），青州（今属山东）一名“牢城废卒”首建青州虹桥，庆历年间（1041—1048）宿州（今安徽宿县）州官陈希亮命工匠于汴京汴河上仿青州虹桥建之，称“汴京虹桥”。北宋王辟之《渑水燕谈录》卷八《事志》对此过程载之较详：

“青州城西南皆山，中贯洋水，限为二城。先时，跨水植柱为桥，每至六七月间山水暴涨，水与柱斗，率常坏桥，州以为患。明道中，夏（竦）英公守青，思有以捍之，会得牢城废卒，有智思，累巨石固其岸，取大木数十相贯，架为飞桥，无柱。……庆历中，陈希亮守宿，以汴桥屡坏，率尝损官舟害人，乃命法青州所作飞桥。至今沿汴皆飞桥， 为往来之利， 俗曰虹桥。”

因而，《清图》中所绘“虹桥”有可能是张择端参考当时“汴京虹桥”等实景绘制，在一定程度上可以作为古代桥梁设计理念与建造技术的图像资料，是撰述北宋物质文化史难得的参考资料。

沈从文对《清图》中服饰做了研究，认为:《东京梦华录》、《宣和遗事》二书中有对北宋许多行业小市民、各阶层人民衣着的叙述，如裹香人即“顶帽披背”，质库掌事即“着皂衫、角带、不顶帽之类”，为酒客斟汤换酒的妇人必“腰系青花布手巾，绾危髻”，膏粱子弟服装为“丫顶背，带头巾，窄地长背子，宽口袴，侧面丝鞋，吴绫袜，销金裹肚”，妇女“戴蝉肩冠儿，插禁苑瑶花”等，不同职业、不同身份者，皆特征鲜明。“部分人物装束，多可在《清明上河图》中发现。”[4]

---

1 最近有学者“透过对宋朝张择端本及六幅十六至十八世纪《清明上河图》的比较而揭示：明清时期的《清图》画家重新诠释《清明上河图》的画旨，复制、修改原有图式，并根据当代的生活经验及关切的议题，添加新的主题；也就是说，后来的清图画家使用旧有的知名画题，创造了全新的画作。”（Suchen Chang: Improvised Great Ages: The Creating of Qingming Shengshi, The University of British Columbia, 2013；张素贞：《创造盛世：〈清明上河图〉的旧曲新奏》，加拿大哥伦比亚大学2013年艺术史博士学位论文。）

2 〔美〕杜朴、文以诚著，张欣译：《中国艺术与文化》，世界图书出版公司，2011年，第202页。

3 韩顺发、刘颖林：《〈清明上河图〉事物考》，据《中国历史文物》2005年第2期，第78页。

4 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第405页。

近年来，余辉根据历史文献和相关文物考订，用模拟航拍制图办法，对《清图》卷进行了长期仔细观察，认为："画家在展现清明期间商贸繁华的汴京城时，出乎常情地表现了惊马撞市、船桥险情、官员争道、军力懈怠、城防涣散、消防缺失、商贸侵街、党祸渎文、酒患成灾等街头弊端，呈现出北宋末年沉重的社会危机，暗含着画家对社会的隐忧。"[1]他的这些观察在论述北宋中后期物质文化中具有一定的参考作用。

此外，《清图》卷基本上采用界画手法完成，画中各式建筑鳞次栉比，以虹桥为构图中心，桥上众多行人正关注船员忙着放倒桅杆，让大船顺利通过桥洞。街道上成排的食铺、货摊，各式店铺满布，不少铺子挂着算命、药店、饭馆等招牌。画卷结尾处城楼下有进城的商旅，一支驼队、僧侣以及贵妇等。画中木制舟船的工艺，车轮制造、缆索编结的技术，各类店铺、行业的行头，造物质地、结构与肌理一目了然。河上往还的浆船，体量庞大的帆船有水密隔舱船体、多重甲板、尾舵与桅杆。这些事物不一定全是张择端时代物质文化生活的真实再现，而是有很大的艺术综合、加工与艺术想象成分，在真实地反映张择端细致观察社会生活能力、高超的绘画构图技巧与写实性水平，以及北宋中后期界画发展水平之同时，只能部分地展现当时物质文化中器物制造工艺水平与都城风俗生活实情。

小结

如将两宋"宫廷画"从"画院画"中剥离出来单独叙述，便不难发现其不但特色鲜明（已详于本书《绪论》部分），且大家辈出（花鸟画大家有黄筌、易元吉、崔懿、吴元瑜、赵佶等，山水画大家有王诜、赵令穰、赵佶、赵伯驹、赵伯骕等，人物画大家有石恪、赵佶、张择端等，以身兼花鸟、山水、人物三大家之宋徽宗赵佶最著），流光溢彩，辉煌灿烂，说它是两宋卷轴画之中心毫不过分，它足以作为两宋卷轴画之中心的根本原因还在于：它总是引领、改变与规范"画院画"之发展方向，换句话说，作为两宋卷轴画特色与重点的"画院画"总是向"宫廷画"靠拢，以"宫廷画"之标准为标准。这也不难理解，从人员构成来看，"画院画"家最初均为社会民间职业画家，道德水准、社会责任感、文化素养、艺术禀赋等大多不但低于赵宋宗室画家，也低于画院外非宗室宫廷画家，"见贤思齐"，画院画家向宫廷画家学习是自然的；从社会地位看，画院画家虽为国家官署正式伎术官吏与人员，且很多带有一定阶官，但毕竟不能望赵宋宗室画家项背；从支配与被支配权方面看，两宋画院虽为国家官署，但行政主管（"中使"、"中贵"等）为与皇帝亲近之宦官，最终支配权在皇帝手上，而皇帝又是宫廷审美意识形态之最高代表。

两宋"宫廷画"内部变化规律值得重视：北宋前中期以画院外非宗室宫廷画成绩最为显著（如黄筌、易元吉、崔懿、吴元瑜、石恪、张择端等），赵宋宗室宫廷画不显，北宋中后期由于赵令穰、王诜、赵佶等的出现，尤其是赵佶引领潮流，宗室宫廷画取得突出成绩。靖康国难，宋室南渡，高宗、孝宗、宁宗等雅好、推奖绘画，宗室宫廷画名家辈出（如赵伯驹、赵伯骕、宁宗杨皇后等），画院外非宗室宫廷画则一蹶不振。

1 余辉：《张择端〈清明上河图〉卷新探》，载《故宫博物院院刊》2012年第5期，第112页。

第八章
儒生艺事：两宋士人画

“士人画”即“士人”所作之画，两宋士人画家指那些做官与未做官的、“志于道，据于德，依于仁，游于艺”的擅画者。

第一节　取其意气所到：何谓“士人画”？

“士人画”的概念首见于苏轼《跋（宋）汉杰画山》第二首：“观士人画如阅天下马，取其意气所到”。与“士人画”有关的概念极为丰富，形成了一个十分庞大的族群，如“名卿士大夫之画”[1]、“士人笔”[2]、“士大夫画”[3]、“士夫画”[4]、“士人之画”[5]、“隶家画”[6]、“隶体”[7]、“行家法”[8]、“士

1 宋·韩拙《山水纯全集》云：“今有名卿士大夫之画……多求简易而取清远。”据俞剑华编著：《中国古代画论类编》，第697页。

2 宋·邓椿《画继》云：“范正夫，字子立……如访戴图、脊令图、竹石图，寄兴清远，真士人笔也！”（2·708上24，即卢辅圣主编《中国书画全书》第2册第708页上栏第24列，下同）。

3 元·汤垕《古今画鉴》云：“宋迪，字复古，师李成，清甚，士大夫画中最佳，不在李公年之下，其犹子子房亦得家法。”（2·900上24）

4 明·王绂《书画传习录》云：“昔赵子昂问钱舜举曰，如何是士夫画，舜举曰，隶家画耳，子昂曰，然。”（3·235下2）

5 清·周亮工《读画录》云：“岂士人之画尽逸品哉，我公精于读画者，必不河汉予言。”（7·953下22）

6 明·王绂《书画传习录》云：“昔赵子昂问钱舜举曰，如何是士夫画，舜举曰，隶家画耳，子昂曰，然。”（3·235下2）。

7 清·邹一桂《小山画谱》云：“赵文敏问画道于钱舜举，何以称士大夫画，曰，隶体耳。”（14·713上1）

8 明·沈灏《画麈》云：“今见画之简洁高逸，曰士夫画也，以为无实诣也，实诣指行家法耳，不知王维、李成、范宽、米氏父子、苏子瞻、晁无咎、李伯时辈耳，皆士夫也。无实诣乎，行家乎。”（4·816上15）

画”[1]、“士体”[2]、“士流”[3]、“士气”[4]、“士气画”[5]、“士大夫气味”[6]及“士人气”[7]等，从注释引文中不难见出，这些概念在实质上是相通的。本文之所以在这些概念中选用“士人画”作为此节标题，一是因为它出现得较早，影响较大；二是因为从作画者看，与“士大夫画”等相比有更广泛的代表性。如《周礼·冬官》云：“坐而论道谓之王公，作而行之谓之士大夫。”郑氏注云：“亲受其职，居其官也”；《礼记·王制》云：“上大夫卿、下大夫、上士、中士、下士，凡五等”。可见，“士大夫”虽在实质上可以看作“坐而论道”的“王公”以下“作而行之”的“大夫”与“士”之合称[8]，但无论是“士”还是“大夫”毕竟均为等级甚严的身居官位者，有别于庶人。“士大夫”的这种原初意蕴随着国族历史文化的衍化而衍化，逐渐显示出脱离原意之势。若执着于原意，相对于后期画史而言，则不免出现“胶柱鼓瑟”的情况。阮璞在《文人不满文人画》一文中曾举元代吴镇为例说：

“且如韦布终身，常以卖卜为生之吴镇，其论墨戏画之名言云：‘墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣。’吴镇此言无疑有自居士大夫之意。然而吾人苟申‘必也正名’之旨，则‘士大夫’惟有用之宋之文、苏，元之高、赵等簪裾中人，始为名实相副，否则便是于古不典矣。”[9]

当然，这种“于古不典”的情况不仅表现在吴镇身上，而是很多人，如荆浩、徐熙、龚贤等。为了避免名不副实，阮先生认为宜用“文人”一语代替“士大夫”：

“不似‘文人’两字，比之‘士大夫’包容却广，不受品位等级限制，但凡读书有文学之人，上自帝王，下逮方外，俱可得而称之。‘文人画’所以与‘士大夫画’并行使用，浸渐而成为单一使用之名称者，岂非职是之故欤？”[10]

阮先生之所以出此论，盖因为他不知道“文人”与“士大夫”截然相反，不能相提并论。如徐建融《长风画麈》卷四说：“或曰士人即文人，故士人画即文人画者，非也。

1 清·周亮工《读画录》云：“半千画士士画之论详矣，确不可易。”（7·953下12）

2 首见于唐张彦远《历代名画记》，明朱谋垔《画史会要》云：“刘绍祖，胤祖弟，官至太康太守，谢云，笔迹调快，劲滑有余，然伤于师工，乏其士体，其于模写特为精密。”（4·500下4）盖本于《历代名画记》。

3 明·李日华《味水轩日记》云：“江夏吴小仙长幅画四，所作树根石脉，亦老健有风霜之色，恨姿韵浊，不入士流耳。”（3·1123下4）

4 明·王绂《书画传习录》云：“昔赵文敏问道于钱舜举，何以称士气，钱曰，隶体耳，画史能辨之，即可无翼而飞，不尔，便落邪道。”（3·135下23）又：“朱孔阳，字南容，华亭人，黄蒙，字养正，永嘉人，弘治朝，同官部郎，皆善画山水，朱仿仲圭，画学子久，评者谓二人之画，作家士气兼而有之，近世所罕。”（3·288上22）明·董其昌《画禅室随笔》云：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气，不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳束，便是透网鳞也。”（3·1013下13）。

5 明·屠隆《画笺》云：“元画，评者谓士大夫画，世独尚之，盖士气画者……此真士气画也。”（3·995上24）

6 清·唐志契《绘事微言·苏松品格同异》云：“苏州画论（或作论画）理，松江画论笔，理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也，笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉，此士大夫气味也。”（4·62上17）

7 清·方薰《山静居画论》云：“董思翁不耐作工画，而曰李、赵之画极妙，又有士人气，后世仿得其妙，不能其雅。五百年而有仇实父。”（王伯敏、任道斌编：《画学集成》本，第554页。）

8 余英时《东汉政权之建立与士族大姓之关系》一文认为“士大夫”是由“士”和“大夫”两词合成而来。氏著《士与中国文化》，上海：上海人民出版社，1987年，第283、284页。

9 阮璞：《画学丛证》，上海：上海书画出版社，1998年，第13页。凡本文用《画学丛证》皆据此版，以下不赘录。

10 阮璞：《画学丛证》，第13页。

盖士人者，志于道而弘以毅，行己有耻，博学于文，所以表天下风气归于公，而律百工之业系乎本……文人者，志于文而益以私，行己无耻，泛学于疏，所以表天下风气归于我，而律百工之业废乎本。"[1]笔者查阅过先秦至清末几乎所有关于"文人"与"士人"的文献资料，认为徐氏这种论点大致是符合魏晋南北朝至清末期间历史事实的。[2]因而，与阮璞先生之论不同，本文认为，此处宜用包容广泛的"士人"取代"士大夫"。最重要的原因是：秦汉以前，相较于有无官位，"士"更为本质的特征是其对"道""作而行之"的价值取向，即"士志于道"[3]，引申之即《论语·述而》所云："志于道，据于德，依于仁，游于艺。"因而，由于历史文化之衍化难以抗拒，若不执着于汉唐以后"士"是否身居官位这一外在标准，而以内在价值取向为判断是否"士"的标准，本文认为"士"之定义应为：凡"志于道"者皆为"士"。以此"士"作为"人"的限定成分而成之"士人"，既包括身居官位"志于道"的"士"、"大夫"，也包括未居官位而"志于道"者，不仅具有更广泛的代表性，而且避免了"于古不典"的情况。章太炎云："大夫皆已仕，'士'则兼容未仕者矣。公之昆弟，虽不仕，亦未夷为庶人，故通以'士'概之。"[4]得之。

因而，"士人画"与"士大夫画"等虽在实质上（或内在价值取向）无异，但前者比后者有更广泛的包容性。这可能就是首次提出"士人画"概念的苏轼的言外意。

阮璞在《苏轼心目中的"士人画"主要是指哪类画?》一文中将"文人画"一分为二，提出了"文人正规画"、"文人墨戏画"两个概念，认为：

"虽然也把以文同和他自己为代表所画的文人墨戏画算做文人画，但更主要的是把上自王维、下迄李公麟、王诜、宋子房等为代表的文人所画的正规画算做文人画。"[5]

"苏轼固然称赞文同的墨竹是'游戏得自在'，都颇有点自异于正规画的意思，但是他们决没有想要用自己的这种文人墨戏画去取代文人正规画，去强加到所有画科之上，苏轼赞赏为'真士人画也'的，毕竟是宋子房等所画的具有文人士大夫情趣的正规画。"[6]

"我们决不可因为苏轼自己只能画一点墨竹及水墨枯木、怪石，便将苏轼所标的'士人画'误认为仅只是指的文人墨戏画。要知道作为绘画理论批评家的苏轼，其欣赏范围和持论标准，与作为墨戏画家的苏轼所画的题材范围和所具备的技能工力二者之间，不妨是大有差距的。"[7]

"正是由于苏轼所标举的'士人画'主要是指文人正规画的，所以影响所及，连画院也取为标准，风气为之一变。"[8]

"又是文人正规画，又是文人墨戏画，当时苏轼心目中的'士人画'即文人画，主要是指的哪一类呢？从他论画见解的主流来看，从他所广泛赞誉的画家及其画风来看，我们可以肯定地说：主要是指的文人正规画，而不是指的文人墨戏画。"[9]

大意为，"文人正规画"与"文人墨戏画"所指迥然有异；"士人画"就是"文人正

---

1 徐建融：《长风画麈》，上海：上海书画出版社，2009年，第33页。

2 另请参见徐建融《文人画与士人画》（载《国画家》2008年第1、2期），笔者对历代"士人"、"文人"作过较详细考察，作有《"士人"考》、《"文人"考》两文，前者待刊。

3 虽"道"为共名，儒、释、道三家各有其"道"，但"士"所志之"道"在最大程度上指的是儒家之"道"。

4 章太炎：《春秋左氏疑义答问》第3卷，载傅杰编校《章太炎学术史论集》，北京：中国社会科学出版社，1997年。

5 阮璞：《苏轼心目中的"士人画"主要是指哪类画？》，载阮氏《中国画史论辩》，西安：陕西人民美术出版社，1993年，第128页。凡本书用《中国画史论辩》皆据此本，以下不赘录。

6 阮璞：《中国画史论辩》，第128页。

7 阮璞：《中国画史论辩》，第128—129页。

8 阮璞：《中国画史论辩》，第137页。

9 阮璞：《中国画史论辩》，第152页。

规画”，以王维、李公麟、宋子房等为代表；而以文同与“只能画一点墨竹及水墨枯木、怪石”的苏轼等为代表的为“文人墨戏画”。阮先生此论影响甚大，本书也认为有理，但为避免纷扰，下文只用“士人画”而不用“文人正规画”概念。

第二节　王维学吴道子，开士夫画：“士人画”起源

关于“士人画”的起源观大致有以下几种看法：

其一，起于北宋。如刘晓路《超时代的创举——苏轼对士人画的首倡》说：“苏轼第一个提出‘士人画’的概念。……虽然士人画的思想渊源可以追溯到唐甚至六朝，但它作为理论体系还是形成于苏轼的时代”[1]；“士人画出现于北宋，比文人画早。实际上，苏轼只提出过士人画，而从来就没有提出过文人画的概念”[2]。严善錞《从顾恺之到董其昌——文人画家的几个类型》也说：“完整地提出‘士人画’概念的，要算是苏轼，《又跋汉杰画山二首（之二）》：‘观士人画，如阅天下马，取其意气所到……汉杰真士人画也。’”[3]等等。

其二，起于唐代王维。如明中期唐寅《唐六如画谱》云：

“赵子昂问钱舜举曰：‘如何是士大夫画？’舜举答曰：‘隶家画也。’子昂曰：‘然观之王维、李成、徐熙、李伯时，皆士夫之高尚，所画盖与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，其谬甚矣。’”[4]

明末董其昌《容台集》云：

“赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：‘隶体耳。画史能辨之，即可不翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。然又有关捩，要得无求于世，不以赞毁挠怀。’吾尝举似画家，无不攒眉，谓此关难度，所以年年故步。”[5]

清初邹一桂《小山画谱》“士大夫画”条云：

“赵文敏问画道于钱舜举：何以称士大夫画？曰：‘隶体耳，画史能辨之，则无翼而飞。不尔便落邪道。王维、李成、徐熙、李伯时，皆士大夫之高尚者，所画能与物传神，尽其妙也。然又有关捩，要无求于世，不以赞毁挠怀。’常举以似画家，无不攒眉，谓此关难度。”[6]

以上三则资料一致处颇多，值得注意者如下：一是赵孟頫、唐寅、董其昌、邹一桂等将王维视为士人画之始；二是前者盖为后者所本（董本于唐，邹又本于唐、董二氏）；三是若对比莫是龙、董其昌、陈继儒等的“南北宗”论，可以发现“南北宗”当有得于上引唐寅所记钱选、赵孟頫论画之启发。

黄宾虹（1865—1955）说：“王维学吴道子，开士夫画”[7]、“士夫画与作家画不同，其间师承，遂与之或异。画至唐代，因开南北二宗。世称北宗首推李思训……。南宗首称

1 刘晓路：《超时代的创举——苏轼对士人画的首倡》，载《北方美术》2000年第1期，第52页。

2 刘晓路：《超时代的创举——苏轼对士人画的首倡》，第54页注1。

3 严善錞：《文人与画——正史与小说中的画家》，南京：江苏教育出版社，2005年，第106页。

4 清·王原祁等编：《佩文斋书画谱》第12卷，转引自李来源、林木编著《中国古代画论发展史实》，上海：上海人民美术出版社，1997年，第155页。

5 明·董其昌：《容台集》，《四库全书存目丛书》本。

6 清·邹一桂：《小山画谱》，王伯敏、任道斌主编《画学集成》本，第465页。

7 黄宾虹：《古画微》，《黄宾虹谈艺录》四《论画史》，郑州：河南美术出版社，1998年，第180页。凡本书所用《黄宾虹谈艺录》皆据此本，以下不赘录。

王维。”[1]

本书也认为“士人画”起源于唐代。如唐张彦远《历代名画记》引唐初僧彦琮云：“不近师匠，全范士体。”此处“士体”即“士人画”之谓。又《历代名画记》引谢赫评刘绍祖时说：“谢云：善于传写，不闲构思……然伤于师工，乏其士体。”[2]如果“然伤于师工，乏其士体”真为谢赫所说，那么，无疑可以将“士人画”出现的上限推至谢赫时代，如俞剑华《中国古代画论类编》本谢赫《古画品录》、阮璞《苏轼的文人画观》[3]等就是这样理解的，但问题是现在通行本《古画品录》并没有“伤于师工，乏其士体”这段话，通行本与《中国古代画论类编》本等《古画品录》的是非学界还有争议，因而本文认为目前对此则资料应取“阙疑”态度。

有论者似将北齐颜之推《颜氏家训·杂艺》所载“画绘之工，亦为妙矣，自古名士或多能之”[4]云云作为“士人画”起于魏晋南北朝的证据，[5]本文认为也是缺乏证明力的，因为“名士”所画只能是“名士之画”，至多只能是强调身份的“士人之画”，离作为风格样式之名的“士人画”、“士体”毕竟还隔了一层。

总之，为了慎重起见，只能将“士人画”出现之上限推至盛唐王维时代。

第三节 宗师造化，自创景物：两宋士人山水画名家

始于盛唐王维时代之“士人画”经稍后张璪，五代荆浩、董源、徐熙等承转，下开宋元明清画史主流。两宋士人山水画家主要有李成、范宽、燕肃、宋道、宋迪、宋子房、蒋长源、朱象先、朱敦儒、江参、米友仁、毕良史、廉布、赵葵等。这些画家中绝大多数为身居官位之士夫，但也有未做官者，如范宽、朱象先、江参等，虽未做官，却是“志于道，据于德，依于仁”而“游于艺”，富气节，人品高，画史称颂为“士人”者，如朱象先被邓椿《画继》归入“缙绅韦布”一类，元汤垕《古今画鉴》云：“宋南渡士人多有善画者，如朱敦儒希真、毕良史少董、江参贯道，皆能画山水窠石。……毕少董能画山水，不在朱希真之下。”[6]

李成，生于后梁末帝贞明五年（919），卒年不详，字咸熙。系出李唐宗室，五季艰难之际，流寓四方，其祖父李鼎官唐国子祭酒、苏州刺史，唐末避乱迁山东青州益都营丘（今山东昌乐境内），遂为营丘人；李鼎之子李瑜，官青州推官；李瑜之子即李成。祖、父以儒学吏事闻名于时，李成志尚冲寂，博涉经史，犹能以儒道自业，气调不凡，而磊落有大志。善属文，好吟诗，喜奕琴，尤工画山水。后周枢密使王朴将荐其能，恰遇朴卒。成因才命不偶，遂郁郁不得志，放意于诗酒之间，又寓兴于画，极精妙，初非求售，唯以自娱于其间耳。乾德中（963—968），司农卿卫融知陈州，闻其名，召之，成因挈族而往，日以酣醉为事。晚年好游江湖间，乾德五年（967）醉死于游淮阳旅途客舍（一说以疾终）。

---

1 黄宾虹：《古画微》，《黄宾虹谈艺录》第186页。

2 唐·张彦远：《历代名画记》第6卷，《画史丛书》（一）本，第82页。

3 阮璞：《中国画史论辩》，第127页。

4 北齐·颜之推：《颜氏家训》杂艺第19，《诸子集成》本，上海：上海书店出版社，1986年，第42页。

5 可以参见阮璞《苏轼的文人画观》（《中国画史论辩》本，第127页）；程明震《文心后素》第1章第1节《关于文人画的界定问题》，南京：东南大学出版社，2007年，第7页。

6 元·汤垕：《古今画鉴》，第706—707页。



（传）李成《茂林远岫图》局部，绢本墨笔，纵 45.5 厘米、横 143.5 厘米，辽宁省博物馆藏

李成善画山水寒林，神化精灵，远超常人。师法荆浩、关仝等，北宋梅尧臣曾有《观荆浩山水图》诗曰："范宽到老学未足，李成但得平远工。"[1]可见李成"平远"之景从荆浩处所得不少。米芾《画史》云："李成师荆浩，未见一笔相似。师关仝，则叶树相似。"[2]所画山林、薮泽、平远、险易、萦带、曲折、飞流、危栈、断桥、绝涧、水石、风雨、晦明、烟云、雪雾之状，一皆吐其胸中而写之笔下。如孟郊之鸣于诗，张颠之狂于草，无适而非此也。尝有显人孙氏知成善画得名，故贻书招之。成得书愤且叹曰："自古四民不相杂处，吾本儒生，虽游心艺事，然适意而已，奈何使人羁致入戚里宾馆，研吮丹粉而与画史冗人同列乎？此戴逵之所以碎琴也。"却其使不应。其后王公贵戚皆驰书致币恳请者不绝于道，而成漫不省也。或云又兼善画龙水，亦奇绝也。[3]

李成山水画成就极高，刘道醇《圣朝名画评》谓，李成"画山水林木，当时称为第一"，"评曰：成之命笔，惟意所到，宗师造化，自创景物，皆合其妙。耽于山水者，观成所画，然后知咫尺之间夺千里之趣，非神而何？故列神品"[4]；郭若虚《图画见闻志》有"三家山水"之论，"三家"者，李成、关仝、范宽也，"三家鼎跱，百代标程"，且谓"夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也。"[5]《宣和画谱》卷十一云："于时凡称山水者必以成为古今第一，至不名而曰'李营丘'焉。然虽画家素喜讥评，号为善褒贬者无不敛衽以推之。"[6]

李成在世时，开宝（968—976）中，都下王公贵戚，屡驰书延请其画，成多不答，学不为人，自娱而已。自成殁后，名益著，其画益难得。成之子觉，尤以经术知名，职践馆阁，请恩幽闼，赠光禄丞。景祐（1004—1007）中，成之孙李宥为开封尹（一说"知开封县"），命相国寺僧惠明购成之画，倍出金币，归者如市。故李成画迹，流传者少。郭若虚《图画见闻志》谓"有《烟岚晓景》、《风雨》、《四时山水》、《松柏寒林》等图传于世。"米芾《画史》云："李成只见二本，一松石，一山水。四轴松石，皆出盛文肃家，今在余斋。山水在苏州宝月大师处，秀润不凡，松干劲挺，枝叶郁然有阴，荆楚小木，无冗笔，不作龙蛇鬼神之状。"[7]宣和御府藏其画作一百五十九幅，如《重峦春晓图》四、《烟岚春晓图》二、《夏山图》二、《春云出岫图》二等。

1 转引自《宣和画谱》第10卷"荆浩"条，第107页。

2 宋·米芾：《画史》，第403页。

3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第37—38页；《宣和画谱》第11卷，第113—117页。

4 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷，第131页。

5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷，第12页。

6 《宣和画谱》第11卷，第114页。

7 宋·米芾：《画史》，第399页。

现存《茂林远岫图》卷（以下简称《茂图》）传为李成作，该卷描绘夏日山水景色，峰峦叠翠。远山奇峰崛立，空蒙清旷；近处轻舟泊渡，行人车马往来；中景山谷间殿阁林立，伽蓝塔影隐现其中，整幅作品呈现出一派寓闹于静的景境。画法以浓淡不同之墨笔勾勒物象轮廓，林木以“蟹爪”出枝，阔叶点染，屋宇用界笔，刻画细腻；画面视点“三远”法并用，近景用“平远”，布景主次分明，疏密安排得当，节奏感强，墨色浓郁，刻画细腻生动。中景、远景用“高远”、“深远”法，墨色淡逸，有逸笔草草之趣。前、中、远景过渡自然。系典型北宋山水画风气。《茂图》是溥仪由故宫带出的一件清宫旧藏，由于南宋向若冰、元倪瓒、明初张天骏三跋而定在李成名下，一直被认为是流传有绪、唯一可信的李成真迹。明张丑、清吴升等怀疑此卷之画与跋为补配关系，是否是李成手笔疑问很大。当代海内外学者不断对该图的创作时代、作者发表新的见解。谢稚柳最早提出《茂图》非李成亲笔，当系燕文贵作；杨仁恺认为《茂图》是李成真迹；傅熹年根据《茂图》上部缺峰颠、下部缺水脚之布局判断该图系后代拼合本，作者为燕文贵；徐邦达认为《茂图》是一幅宋画，但与李成无关；方闻认为《茂图》系李成、燕文贵一系混合画风，可能作于1050年。简言之：一是认为《茂图》无疑为宋画；二是为李成真迹；三是非李成真迹；四是燕文贵所作，所属作者是分歧焦点。最早著录“李成茂林远岫图”之文献是元倪瓒《清閟目录》，之后，明张丑《清河书画舫》、《书画见闻表》，清吴升《大观录》、卞永誉《式古堂书画汇考》、安岐《墨缘汇观》、李调元《诸家藏书簿》、《石渠宝笈》初编等著录。

《读碑窠石图》轴中部绘坡上窠石凸露，林木蟠曲，欹斜劲挺，聚散多姿，错落成林，中部偏右一古碑屹立，碑前平地上画主仆二人，主人骑驴背上仰首观碑，仆人面向主人执杖牵驴直立于前。树以蟹爪法出枝。全幅确有“气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微”旨趣。碑侧有小楷款“王晓人物李成树石”一行八字。元周密《云烟过眼录》云：“李成《看碑图》，乃李成画树石，王崇画人物，今止有一幅，其人物一幅则不可见矣”[1]；明张丑《清河书画舫》卷六著录；清吴升《大观录》（1712年成书）卷十二云：“石坡勾皴三四层，笔势纵横，坡上林木欹斜，有空旷之致”；《墨缘汇观》（1742年成书）称其“真迹无疑，世所稀有者，当称神妙奇妙之品”；有安岐、孙承泽、李佐贤等鉴藏印，经清内府收藏，有乾隆鉴藏印。此图清末为贵族完颜景贤收藏，民国六年（1917）后流入日本，先为山本悌二郎藏，后转阿部房次郎，阿部又赠大阪市立美术馆。



李成《读碑窠石图》，绢本水墨淡设色，纵 126.3 厘米、横 104.9 厘米，日本大阪市立美术馆藏

《晴峦萧寺图》轴（绢本水墨淡设色，纵111.4厘米、横56厘米，美国纳尔逊艾京斯美术馆藏）为北宋表现李成画风之作品。以全景式作高山峻岭，主峰堂堂峻立，深沟巨壑，烟霭飞泉，村舍古寺，溪桥行旅。山岩轮廓线用笔坚实有力，皴法变化有致，“蟹爪”树与低视点仰画飞檐皆具李成山水画特点，《宣

1 元·周密：《云烟过眼录》卷上，《新世纪万有文库》本，沈阳：辽宁教育出版社，2001年，第12页。凡本书用《云烟过眼录》皆据此本，以下不赘录。

和画谱》曾著录李成《晴峦萧寺图》二，此图盖为其一。该画原系明末清初梁清标旧藏，清代沈树镛《养花馆书画目》（1873年前成书）著录。

《乔松平远图》轴（绢本水墨淡设色，纵205.6厘米、横126.1厘米，日本澄怀堂文库藏）传为李成作，可借以考察李成画风。前景左边岩石凸露的山坡上作亭立参天的两棵松树，树根露土，枝桠倒垂，枯荣相伴，劲挺多姿，右边山坡斜向右上，有荆棘欹斜左出。中景以"平远"法作丘陵，缓慢过渡到远景层叠山峦。双松略有唐画余韵，平远构成可见文献所载李成"咫尺之间夺千里之趣"意趣。款署"李成"二字。画上有"项墨林秘笈之印"、"明善堂览书画印记"、"墨林"、"退密"、"子京父印"、"墨林生"、"淮阴鲍子收藏"、"小山心赏"、"怡亲王宝"等鉴藏印，清末为怡亲王藏，后流入日本，为山本悌二郎（澄怀堂文库）所藏。"非李成手笔，笔墨气格酷似郭熙及其传派作品，为北宋佳作。"[1]

由于李成画名太著，伪托其画者极多，米芾《画史》云："李成真见两本，伪见三百本。"[2]且云："余欲为无李论。"[3]《宣和画谱》载云："成殁后名益著，其画益难得，故学成者皆摹仿成所画峰峦泉石，至于刻画图记名字等，庶几乱真，可以欺世，然不到处，终为识者辨之。第名之不可掩而使人慕之如是，信公议所同焉。"

关于李成之身份问题值得稍作讨论，刘道醇《圣朝名画评》云："后成举进士，来集于春官[4]，……章圣每见成笔，必嗟赏之，故声益盛"；欧阳修《归田录》云："李成仕本朝为尚书郎"[5]；米芾《画史》云："成身为光禄丞，第进士[6]。子祐，为谏议大夫。孙宥，为待制（从四品），赠成金紫光禄大夫"（按：意为李成曾进士及第，官至光禄丞[7]，因其孙李宥官至待制，按朝廷相关制度，赠李成金紫光禄大夫）；《宣和画谱》"李成"条云："未几，成随郡计赴春官较艺"，这些资料盖由于谢稚柳《李成考》一文认为"看来都是不可靠的"、"误传"[8]，而不再为学界关注，而实则应该信从。原因：

一是资料均几为当代人记当代事，且非孤证，可信度极高，难以证伪。

二是"春官"、"尚书郎"、"光禄丞"等名相虽殊，所指实同，"误传"说难以成立。

三是李成博涉经史，以儒道自业，气调不凡，磊落有大志，善属文，好吟诗，且祖、父、子、孙皆以儒学起家做官，李成进士及第做官并非难事。

四是史载成"因才命不偶"，郁郁不得志，放意诗酒间，寓兴于画，并非说他没做官，而是所官从六品上"光禄丞"在当时为阶官，仅有名分与寄禄作用，没有实权。

谢稚柳质疑的主要证据是郭若虚《图画见闻志》载李成卒于"乾德五年（967）"与所载开宝中事在时间上前后矛盾。

北宋记载李成之画史以刘道醇《圣朝名画评》为最早，卒年与所载事迹无矛盾；之后，《宣和画谱》以李成"晚年游江湖间，终于睢阳逆旅"云云也避免了矛盾；再后来，《宋史》李成本传谓成卒于"乾德中"与所载事迹亦无矛盾。而《图画见闻志》成书时参考过《圣朝名画评》，后者无误，郭若虚何以致误？查郭若虚作李成小传时所依据的资

1 周积寅、王凤珠：《中国历代画目大典》（战国至宋），第231页。

2 宋·米芾：《画史》，第403页。

3 宋·米芾：《画史》，第399页。

4 此"春官"为礼部之拟古称。

5 "尚书郎"为尚书省六部二十四司郎官（郎中、员外郎）泛称，可代称任何一司郎中和员外郎。

6 元·夏文彦《图绘宝鉴》第3卷《宋》作"子觉，职践馆阁，赠光禄丞"当系误录。

7 光禄丞为光禄寺丞简称，宋前期为寄禄官阶，从六品上。元丰改制后，本官阶易为宣义郎，光禄寺丞归司，佐长二治本寺事。中兴后废，并入礼部。

8 谢稚柳：《李成考》，载《鉴余杂稿》，第104页。

料为“事见宋白所撰墓志”，表明“宋白所撰墓志”已误，且郭若虚已经发现有误，但宋白与李成同时代，与李成之子李觉又为同僚，所撰墓志中李成事迹与卒年又不当误，当作何选择？权衡之下，郭氏还是选择了宋白墓志所记（有误），并对此做了注明出处之处理，此种著史手法即“疑以传疑 ”也。因而，以《图画见闻志》所载失误之孤证全面否认宋元画史所载李成进士及第且做官信息是站不住脚的。

若照《图画见闻志》、《宋史》载李成卒于太祖乾德年间（963—968）、乾德五年（967），则不满五十岁，可谓享年不永，就中国画史常识而言，凡当代即出大名的大家几乎没有享年不永者；而宋代画史等可信文献又多记李成太宗朝（976—997）事，由此两点可见《图画见闻志》、《宋史》所记李成卒年难以取信。李成当卒于太宗朝（976—997）。北宋王辟之《渑水燕谈录》卷七、南宋王明清《挥麈前录》卷三等以宋白墓志质疑欧阳修《归田录》、米芾《画史》所记盖无见于斯也。

综上述，李成进士及第、官光禄寺丞可证其为士大夫无疑。

宋代李成传派甚广，且名家辈出，据文献记载有范宽、许道宁、郭熙等。

郭忠恕，字恕先[1]，河南洛阳人。生年不可考，卒于太宗太平兴国二年（977）。少年时（一说七岁）应童子科及第[2]，二十岁左右做官，“总角取科名，弱冠纡缨绂”。后汉时，曾“佐襄（湘）阴幕”[3]。后潜心钻研字学和书画，被后周任命为《周易》博士。961年，因被酒喧竞，从国子博士（正八品）贬为乾州（今陕西乾县）司户参军[4]。后又被免职，往来陕西、河南之间，以画艺游食于公卿富豪之家。宋太宗即位（976），召为国子监主簿（从八品），并命他刊定历代字书。但他“肆言时政”，又得罪了宦官，于太平兴国二年（977）被捕，决杖后配隶登州（今山东蓬莱）禁锢，死于流放途中。身后萧条，“遗孤落闾间，荒璟鸣蟋蟀。”[5]

忠恕作篆隶，凌轹晋魏以来字学。宋元献尝手校其《佩觿》三篇，以宝玩之。

忠恕尤能丹青，“师事（关）仝授学”[6]，为屋木楼观，格非师授，一时之绝也。上折下算，一斜百随，咸取砖木诸匠本法，略不相背。“以毫计寸，以分计尺，以尺计丈，增而倍之，以作大宇，皆中规度，曾无小差。”[7]据说可用作建筑施工图。[8]其气势高爽，户牖深秘，尽合唐格，尤有所观。凡欲画，多与王士元对手，而忠恕于人物不深留意，往往自为屋木，假士元写人物于中，以成全美。

有设纨素求为图画者，忠恕必怒而去，乘兴即自为之。郭从义镇岐下，每延止山亭。张素设粉墨于傍，经数月，忽乘醉就图之，一角作远山数峰而已，郭氏亦珍惜之。岐有富人主官酒酤，其子喜画，日给醇酎。设几案绢素，及好纸数轴，屡以情言。忠恕俄取纸一轴，凡数十番，首图一丱角小童，持线车，纸穷处作风鸢，中引一线，长数丈。富家子不以为奇，遂谢绝焉。

宋代画史评忠恕画品甚高，如刘道醇《圣朝名画评》云：“画之为屋木，犹书之有篆

---

1 《宣和画谱》第8卷“郭忠恕”条作“字国宝”，疑误。第84页。

2 后晋天福五年（940）停废童子科，开运元年（944）复置。见《旧五代史》第148卷《选举志》，《五代会要》第23卷《童子》。

3 襄（湘）阴指后汉高祖之侄刘赟，封徐州节度使。后汉隐帝被杀（950），群臣拥立刘赟为帝，但在赴开封途中即遭郭威废囚，降封湘阴公。（《五代史记》第18卷《高祖侄赟传》）郭威随即称帝，是为后周太祖。

4 “司户参军”又称“户曹参军”，掌户籍赋税仓库受纳。上州司户参军为从八品。

5 宋·王禹偁：《怀贤诗·故国子博士郭公》；郭忠恕生平参见陈高华编《宋辽金画史资料》“郭忠恕”条。

6 《宣和画谱》第10卷《山水一》，第107页。

7 宋·李廌：《德隅斋画品·楼居仙图》，王伯敏、任道斌主编《画学集成》本，第428页。

8 据说郭忠恕曾指出开封开宝寺塔的设计者——著名建筑师喻皓的错误，见《玉壶清话》第2卷。

籀，盖一定之体，必在端谨详备，然后为最。忠恕俱为当时第一，岂其二者之法相近而然耶？可列神品。”[1]《宣和画谱》谓“郭忠恕亦神仙中人也，……笔法不堕近习。”[2]

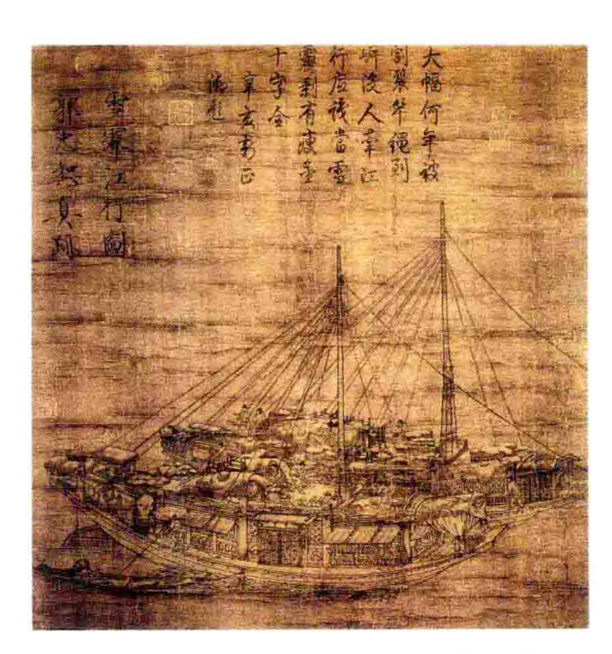
忠恕画品高古，当世难遇知音，《宣和画谱》云：“喜画楼观台榭，皆高古，置之康衢，世目未必售也。顷钱塘有沈姓者，收忠恕画，每以示人，则人辄大笑，历数年而后方有知音者，谓忠恕笔也。如韩愈之论文，以谓时时应事作下俗文章，下笔令人惭，及示人以为好，惜古文之难知也如此。今于忠恕之画亦云。”[3]

郭若虚《图画见闻志》云忠恕：“有《屋木》卷轴传于世”；宣和御府藏其画作三十四件，如《尹喜问道图》一、《明皇避暑宫图》四、《山居楼观图》一、《滕王阁王勃挥毫图》四等。流传至今者绝少，《雪霁江行图》轴是可信仅存真迹，描绘江上停泊之两艘大船，精细绝伦，是界画中难得之精品。该幅无名款，左上宋徽宗题“雪霁江行图郭忠恕真迹”；钤印一：“御书之宝”；画之上方有乾隆辛亥御题行书；鉴藏玺印：八玺全、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”；收传印记：“蕉林秘玩”；《石渠宝笈》续编著录。

郭忠恕画法、画风在宋代传派盖寡，只王士元一人而已。

《雪霁江行图》对研究唐宋时代的船只构造，有重要参考价值，是两宋卷轴画中少见的探讨当时物质文化史中船只构造渊源的图像资料。

据研究，图中细笔精工，表现正确无差，正沿岸逆水而上的两艘大木船是穿走大运河各埠的漕船，但不是漕船中的粮船，也不是货船，而是屋船，看甲板上楼子及拱篷就清楚。漕船是沙船的一类，起于长江口外崇明岛一带，平底，利于过沙，适于浅水，多用于内河支流。艏艉平而宽，向上伸出，但不高翘，船腹中阔短肥，前无锚，后有柁，船型匀称，曲线优美。独桅无帆，非帆船，靠拉纤曳行。船型：平头、平尾、平底，甲板面宽，型深小，干舷低，桅柱顶系缆。配备有当时最先进的垂直平衡舵，可随水深浅起降，纤柱（桅）为整根圆杉木，下粗上细，非拼接而成者，除人力拉纤外，辅以撑篙，以维持平稳及控制航道，船舷板三层，以榫口、铁钉连接，由外内斜下收，转为平底，船舷两侧另加护舷木、船体中剖面呈浅勺形。该画船只图像是立面清晰，远近上下不同，有透视，以三维写真表现的正侧视图，“与近代工程画仅一步之隔，在世界工程绘图史上，特别是在船型、船史上，有历史价值”，“是中国船学工程史上的珍品”，“是现代船图的先行者，在中国工程制图史上有其可贵的特殊谨严的地位，值得有志于中国中世纪造船科技史学者的重视和探讨”，“郭船是有实用



郭忠恕《雪霁江行图》，绢本界画，纵 74.1 厘米、横 69.2 厘米，台北故宫博物院藏

1 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第3卷，第146页。

2 《宣和画谱》第10卷《山水一》，第107页。

3 《宣和画谱》第8卷，第84页。

性的，如果按图施工，是可以造出一条船的。”[1]

仍然值得注意的是，《雪霁江行图》中所绘船只不一定能作为郭忠恕时代造船技术的实录，如北宋刘道醇《圣朝名画评》屋木门第六“郭忠恕”条云：“其气势高爽，户牖深秘，尽合唐格，尤有所观（凡唐画屋宇，柱头坐门，飞檐直插。今之画者，先取折势，翻檐竦壮，更加琥珀枋，及于柱头添铺矣）。”[2]这是说郭氏所画屋木均采用唐代格法，与“今之画者”不同，而这种古雅的格调当时并不为世人所重，如《宣和画谱·郭忠恕》云：“喜画楼观台榭，皆高古，置之康衢，世目未必售也。”[3]因而，《雪霁江行图》似只能用作说明唐代船只的物质文化视觉资料，或作为探讨郭忠恕时代物质文化史中船只构造渊源的图像资料。

范宽，生卒年不详，主要活动于北宋前期，仁宗天圣（1023—1031）时尚在，又名中正，字中立（一说范中正，字仲立，因性温厚，人称之为范宽），华原（今陕西省耀县）人。风仪峭古，进止疎野，性嗜酒，好道。落魄不拘世故，常往来于京洛间。擅画山水，理通神会，奇能绝世。始学李成，又师荆浩，雪景法王维。既悟，乃叹曰：“前人之法未尝不近取诸物，吾与其师于人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心。”[4]于是舍其旧习，卜居于终南、太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡，风月阴霁，难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间。则千岩万壑，恍然如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟纩也。故天下皆称宽善与山传神。与关仝、李成并驰方驾，而风格迥异。刘道醇《圣朝名画评》云：“时人议曰：‘李成之笔，近视如千里之远；范宽之笔，远望不离坐外，皆所谓造乎神者也。’然中正好画冒雪出云之势，尤有气骨。”又评曰：“范宽以山水知名，为天下所重。真石老树，挺生笔下，求其气韵，出于物表。而又不资华饰，在古无法，创意自我，功期造化。而树根浮浅，平远多峻，此皆小瑕，不害精致，亦列神品。”[5]王诜将李成与范宽比作一文一武。郭若虚《论三家山水》谓李成画有“烟林平远之妙”、“画松叶谓之攒针，笔不染淡，自有荣茂之色”；范氏之作则“峰峦浑厚，势状雄强，枪笔俱均，人屋皆质”、“画林木，或侧或欹，形如偃盖，别是一种风规，但未见画松柏耳。画屋既质，以墨笼染，后辈目为铁屋。”[6]米芾《画史》云：“范宽山水，嶫嶫如恒岱，远山多正面，折落有势。晚年用墨太多，土石不分。本朝自无人出其右。”[7]郭若虚所见范宽画迹“有《冒雪高峰》、《四时山水》并故事人物传于世。”[8]米芾云：“范宽见三十本，其徒甚多。”[9]宣和御府藏其画作五十八件，如《四圣搜山图》一、《春山图》二、《春山平远图》三等。现存《溪山行旅图》轴、《雪山楼阁图》轴等。

《溪山行旅图》轴（以下简称《溪图》）传范宽作。层次丰富，墨色凝重浑厚，而且极富美感，整个画面气势逼人，使人犹如身临其境一般。画面气势雄强，巨峰壁立，扑面而来的悬崖峭壁，占满整个画面，高山仰望，人在其中抬头仰看，山就在头上。在如此雄伟壮阔的大自然面前，人显得如此渺小。山顶上长满了茂密树木，飞瀑从山腰间倾泻而下，山脚下巨石纵横，整个画面体势错综，在画面下方的山路上出现一支商旅队伍，

1 〔台北〕龙村倪：《北宋郭忠恕船绘图说》，《广西民族大学学报》（自然科学版），2007年第4期。

2 宋·刘道醇：《圣朝名画评》，据《画学集成》（六朝—元），第274页。

3 《宣和画谱》第8卷《宫室》，第498页。

4 《宣和画谱》第11卷，第117页。

5 宋·刘道醇：《圣朝名画评》第2卷，第132页。

6 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷，第12页。

7 宋·米芾：《画史》，第413页。

8 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第51页。

9 宋·米芾：《画史》，第403页。

缓缓走进了人们的视野——给人一种动态的音乐感觉。路旁的溪水在流淌。站在画面前好像能闻到水声、人声、骡马声。动中有静，静中有动。仿佛听得见马队的声音从山麓那边慢慢传来，然后从眼前走过，衬托出溪山行旅的主题。范宽以雄健冷峻有力的的笔法勾勒出山体的轮廓和石头的形状纹路，浓厚的墨色描绘出秦陇山川峻拔雄阔、壮丽浩莽的气概。如米芾《画史》所云："范宽势虽雄杰，然深暗如暮夜晦暝，土石不分，物象之优雅，品故在李成之上。"[1]《溪图》静止的画面有一种动感，一幅空间艺术的绘画却有一种时间艺术的感觉，是不可多得的北宋传世画作。



范宽《溪山行旅图》，绢本设色，纵 206.3 厘米、横 103.3 厘米，台北故宫博物院藏

在《溪图》诗塘上有"北宋范中立谿山行旅图董其昌观"十四字。《溪图》画面印款近几十年出版了多个版本的著录，多有不同：

《故宫书画录》（1956年出版）董其昌下钤有宗伯学士、董其昌二印，左下方有司印半印，又一印漫漶不辨。右下方有祚新之印、墨农鉴赏、御□之印。右边幅有蕉林秘玩、观其大略二印。鉴赏宝玺：三全、乾隆鉴赏之宝玺、乐善堂图书记。

《故宫名画三百种》（1959年出版）收传印记：司印半印、蕉林秘玩、观其大略、祚新之印、墨农鉴赏、御□之印、清乾隆诸玺。

《范宽溪山行旅》（1979年出版）收传印记：司印半印、□□房山、祚新之印、墨农鉴赏、忠孝之家、左边幅表绫有蕉林秘玩、观其大略二印，诗堂有乾隆御览之宝大方印一方。鉴藏宝玺：乾隆御赏之宝、乾隆御览之宝、石渠宝笈。重华宫鉴藏宝、嘉庆御览之宝、宣统鉴赏、无逸斋精鉴玺。

《故宫书画图录》（1989年出版）鉴赏宝玺：三玺全、乾隆御赏之宝、乐善堂图书记、嘉庆御览之宝、宣统鉴赏之宝、宣统鉴赏、无逸斋精鉴玺。收传印记：司印半印、祚新之印、墨农鉴赏、御□之印、蕉林秘玩、观其大略，又一印漫漶不辨。

一直以来《溪图》被认为是流传有绪的传世画作，"忠孝之家"和"御□之宝"被认为是北宋印章（按：前者被认为是北宋钱勰的，但二印在北宋书画著录中没有记载）；据"司印"半印（按：今人考证全印为"典礼纪察司印"或"纪察司印"）专家认为《溪图》曾经被明代官方收藏；"祚新之印"是晚明进士周祚新收藏时所钤；之后又被王时敏收藏；中国古代书画鉴定组鉴定为北宋范宽作品。

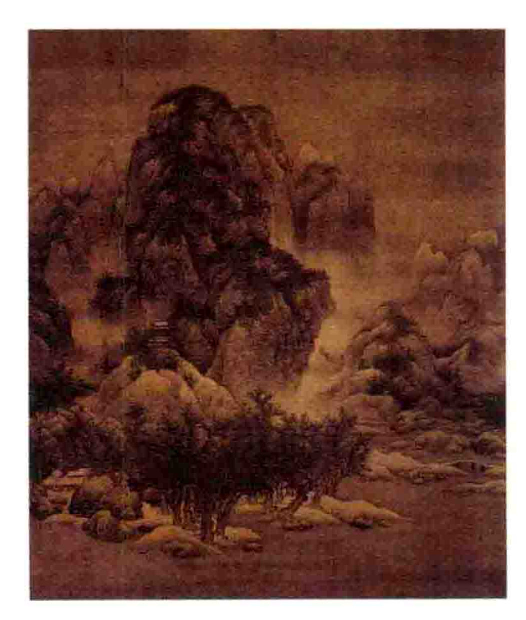
大部分学者都认为《溪图》是范宽真迹（有一部分学者认为非范宽真迹，启功先生

1 宋·米芾：《画史》，第420页。

以画上有“范宽”款断定是赝品)。1958年,台北故宫博物院副院长李霖灿在《溪图》上的树丛中找到了“范宽”二字名款,这可以说是证明《溪山行旅图》为范宽亲笔的最有力证据。

徐悲鸿《故宫所藏绘画之宝》说:“中国所有之宝故宫有二:吾所最倾倒者,则为范中立《溪山行旅图》,大气磅礴,沉雄高古,成辟易万人之作。此幅既系巨帧,而一山头,几占全幅面积三分之二,章法突兀,使人咋舌。全幅整写,无一败笔,北宋人治艺之精,真令人倾倒”;台湾著名中国美术史论家李霖灿的儿子李在中说:“非常客观地说九百多年来,范宽这幅伟大的作品,一段时间并没有被放在它应有的高度上”;台湾中国美术史学家蒋勋也对《溪图》极力赞扬;2004年范宽被美国《生活》杂志评为近一千年来对人类最有影响的一百位大人物的第五十九位。[1]

《雪景寒林图》轴以三拼绢大立幅图写北方冬日雪后山林磅礴气势。画上群峰重叠壁立,山势高耸苍茫,深谷危径寒幽,萧寺隐现;古木寒林,山麓水边密林数重,板桥寒泉,溪流从远方山间迂回而下。笔墨浓重润泽,多皴擦渲染,层次分明而浑然统一。以细密如雨点的皴擦、苍劲挺拔的粗笔勾勒与短条子的笔道来刻画北方山石和枯木残枝的质感。用“枪笔”密点攒簇,皴擦烘染时,注意留出坡石、山顶的空白,以示雪意。下有村居屋舍,一人门前张望。全画布置严整有序,笔墨质朴厚重,层次分明,画面浑厚滋润,沉着典雅。全幅颇有寒气袭人之感。画下部中央最前面的一棵大树树干上款署“臣范宽制”四字,隐于树干笔墨中,因年久字迹漫漶不易辨认。画面上钤有宋“御书之宝”(方玺)、安仪周“安氏仪周”、“安氏仪周书画之章”、“思源堂”(白文方印两枚)、“蕉林”、“蕉林收藏”(朱文方印两枚)、“麓印”(朱文方印一枚)和“观其大略”(白文一枚)、“乾隆御书之宝”、“潞河张翼藏书记”(朱文方印)和“文孚嗣守”(白文方印两印),其他印款不清。据图上印记,“御书之宝”方玺的印文和印色都具有宋代特点,可见宋代藏于宫中。元明两代此图下落不明。经清梁清标、安岐鉴藏,乾隆时入内府。1860年英法联军掠圆明园时曾流落民间,为清工部右侍郎、总办路矿大臣、收藏家张翼购得。1981年,张叔诚(张翼之子)捐给天津市艺术博物馆。《宣和画谱》、《墨缘汇观》著录。



《雪景寒林图》,绢本设色,纵193.5厘米、横160.3厘米,天津博物馆藏

《雪山楼阁图》轴(一名《雪山楼观图》轴,绢本水墨淡设色,纵182.4厘米、横103厘米,美国波士顿美术馆藏)画北方陕豫一带雪压冰封中高山巨壑、寒林老树、楼阁村舍、飞泉桥杓,行旅二人背篓持杖正通过满是积雪之木桥,立意、构思与铺陈略如《溪山行旅图》轴。山顶以“雨点皴”、“枪笔”(下笔由蹲而斜上急出为“枪”)画密林,沉着浑厚。旧藏有“芳林”鉴藏印。谢稚柳鉴评为流传海外之范宽真迹。

江参,生卒年不详,活跃于北宋末南宋初,字贯道,江南人,形貌清臞,嗜香茶以为生,居霅川(今浙江湖州境

1 《溪山行旅图》解读由四川大学艺术学院美术学系学生梁怡撰写。

内），深得湖天之景，平远旷荡，尽在方寸，长于山水，师董源、巨然，而豪放过之。为北宋末南宋初极少的几个董、巨画派画家之一。

贯道画艺广得当世士大夫荐引、推奖，如北宋吴则礼（？—1121）有诗云："李成已死作者谁？元丰以来惟郭熙。江郎遽出继二老，自有三昧非毛锥"、"即今海内丹青妙，只有南徐江贯道。"[1]初以叶少蕴（梦得，1077—1148）荐于宇文湖州季蒙，季蒙欲多取贯道画，而贯道忽被召去，止得《泉石五幅图》一本，而不满意。后刘季高侍郎再寄贯道《江居图》一卷，始稍慰意。赵叔问居三衢（今浙江衢县），治园筑馆，取《楚辞》之言，名之曰"崇兰"，尝与陈简斋、程致道从容其中，命贯道为之图，及令画史各绘像其上，乃赋诗焉。当贯道被召时，尚书张如莹知临安，贯道既至临安，即有旨馆于府治，次日当引见（皇上）。是夕卒。江参卒后，"一时好事者访求遗墨，几与隋珠赵璧争价。"[2]

现存《千里江山图》卷为江参真迹，以长卷形制、平远构成绘千里江山。山江相间，水复山重，连绵无尽，山峦起伏，洲渚辽阔，林泉清爽，草木葱茏，一片江南。山石用披麻皴，浓墨点苔，树叶点簇，画法由董、巨画法中化出。笔笔中锋，旋顿旋收，老辣圆融。除在水天处用螺青渍染外，多用水墨。从树以"蟹爪"出枝来看，参用了李成、郭熙等北方画派笔法，且创新"泥里拔钉皴"法，独树一帜。全卷笔墨浑厚、意境深远。该卷无作者款署，卷末元柯九思书"江参字贯道千里江山图真迹臣柯九思鉴定"十八字。卷上有清弘历、梁诗正、嵇璜、董邦达等数题。拖尾有南宋□宓、刘克庄、林希逸，明董其昌等跋。卷中钤清梁诗正、安岐及清内府等鉴藏印，《墨缘汇观》续录、《石渠宝笈》初编等著录。

米友仁（1086—1165）[3]，为米芾五男八女共十三个子女中的长子，初名尹仁，后改名友仁，此外，尚有寅哥、鳌儿、虎儿等小名；字元晖，"元晖"之字乃米芾好友黄庭坚所





江参《千里江山图》，绢本墨笔，纵 46.3 厘米、横 546.5 厘米，台北故宫博物院藏

1 宋·吴则礼：《北湖集》第2卷，《宋辽金画家史料》本，第665页。

2 《华阳集》第33卷《跋江贯道山水》，《宋辽金画家史料》本，第667页。

3 此据一般说法，陈传席《米友仁生卒年新考》说"米友仁生于1071年，卒于1151年"，《陈传席文集》（2），第529页，可参考。

赠。因米友仁年少时，黄庭坚赠其“元晖”古篆印章一方并诗一首，其诗云：“我有元晖古印章，印词不忍与诸郎。虎儿笔力能扛鼎，教字符晖继阿章。”[1]友仁遂字元晖；另外他还有海岳后人（因其父有“米海岳”、“海岳外史”等名号，故名）、懒拙道人、懒拙翁等别号，因其曾官敷文阁待制（直学士），故又有“米敷文”之称；因称其父“大米”，故世称“小米”。

宋蔡肇撰《故宋礼部员外郎米海岳先生墓志铭》云：“官其子，皆特恩也”[2]、“五男，长则友仁也，补将仕郎，辞艺能世”[3]，可知米友仁官宦生涯的起点是由“父荫”而来之散官将仕郎，此后官运亨通。宣和（1119—1125）初就已经做到了大名少尹（从四品下）；宣和六年（1124）复置书学，应选兼掌书学二年余[4]；宣和以后，国家多难，米友仁一度失官；南宋绍兴元年（1131）除莆阳守，因言者谓其资历尚浅而罢[5]；绍兴六年（1136）前后，侍清燕于高宗，从事禁中所藏法书名画的鉴定工作；绍兴八年（1138）春除守滁阳，未赴[6]；绍兴十一年（1141）官提举两浙西路茶盐公事；绍兴十五年（1145）赴诏为兵部侍郎（从三品）[7]，同年迁敷文阁待制（从四品），提举神佑观，奉朝请（散官从六品）。

米友仁绍继家学，精妙的书画技艺颇得高宗赏识，常侍奉于左右。如南宋邓椿《画继》云：“（友仁）被遇光尧，官至工部侍郎、敷文阁直学士，日奉清闲之燕”[8]；南宋岳珂《宝真斋法书赞》卷十九亦云：“（高宗）以其（米芾）子敷文阁直学士友仁侍清燕”[9]；元代汤垕《画鉴·杂论》云：“宋高宗每搜访至书画，必命米友仁鉴定题跋。”[10]虽然米友仁的官宦生涯较为荣耀风光，又得皇帝看重，但还是为自己在官宦生涯中的被“挤毁下石”愤懑不平，如《米敷文赠蒋仲友画并题》云：“自古文人才士，莫不为世所忌，挤毁下石，无足怪者，百世之下，方自有公论。”[11]米友仁说自己被“挤毁下石”应该指的是下述一类事。《铁珊瑚网》载友仁《湖山烟雨图》自题云：“韶兴改元（1131）十一月九日，流寓建康府溧阳县新昌村舍，时予除守莆阳，言者辄以资浅为说罢。自改官后，已六趣堂除矣，其资尚浅乎？两历式车与大名少尹，又书学书局也。”[12]不平、愤懑溢于言表。

米友仁中年时，正值两宋交替，外患不断，家国飘摇，因而他中年曾经历过避难的

1 宋·黄庭坚：《豫章黄先生文集》第9卷《戏赠米元章二首（之二）》，第80页。

2 宋·蔡肇：《故宋礼部员外郎米海岳先生墓志铭》（以下简称《蔡志》），据明·张丑：《清河书画舫》，上海：上海古籍出版社，1991年，第357页。凡本文用《清河书画舫》皆据此本，以下不赘录。

3 《蔡志》，第358页。

4 宋·岳珂《宝真斋法书赞》第24卷《韩退之五箴帖》后友仁自跋云：“仆宣和之末，与道山二国士，同修于宝堂，兼掌‘书学’二年余。是时日得亲笔砚。”《丛书集成初编》本，第361页。凡本书用《宝真斋法书赞》皆据此本，以下不赘录。另请参见《皇宋通鉴长编纪事本末》第135卷“宣和六年正月乙未”条。

5 明·朱存理：《铁珊瑚网》画品卷第1《米元晖湖山烟雨图》，卢辅圣主编：《中国书画全书》本，第659页。凡本书用《铁珊瑚网》皆据此本，以下不赘录。

6 宋·岳珂《宝真斋法书赞》第24卷《阳春词帖》后友仁自题曰：“绍兴戊午（八年1138年）仲春（二月）初七日，懒拙道人得守滁阳。”第366页。

7 参见孙祖白《米芾米友仁》，《中国历代画家大观》本，上海：上海人民美术出版社，1998年，第105页。凡本书用《米芾米友仁》皆据此本，以下不赘录。

8 宋·邓椿：《画继》，第19页。

9 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第19卷，第276—277页。

10 元·汤垕：《古今画鉴》，第709页。

11 清·卞永誉：《式古堂书画汇考》，卢辅圣主编：《中国书画全书》（六）本，第1000页。凡本书用《式古堂书画汇考》皆据此本，以下不赘录。

12 明·朱存理：《铁珊瑚网》画品卷第1《米元晖湖山烟雨图》，第659页。

动荡岁月，饱尝艰辛。《宝真斋法书赞》载其信札云："去冬随群出关，遑遽狼狈不可言。既到新昌，偶大水浸田。食既不足，斗米忽千钱，不得已东来，府主怜之，使窃食于此，然与临安所得之半而已。欲径复至旧巢，大暑中不能动，中元后定成行。遑遑奔走，亦可太息，不谓晚景扫荡田庐。乃有平原食粥之忧，生平习懒，而方且低昂于世。真苦不可言，友仁顿首。"[1]张丑《清河书画舫》卷十上载米友仁跋画云："仆乙酉岁避兵火于金坛，既至新昌。"[2]

米友仁诗文有《阳春集》一卷行世，收入《知不足斋丛书》第二十三集。

邓椿《画继》"米友仁"条云："天机超逸，不事绳墨，其所作山水，点滴烟云，草草而成，而不失天真，其风气肖乃翁也。每自题其画曰'墨戏'。"[3]或由于邓椿此论，论者遂逐渐认为米友仁"墨戏"是在继承米芾山水画基础上的发扬光大。换句话说，即认为米友仁这种"点滴烟云，草草而成，而不失天真"的山水画从形似技巧到神韵意趣皆是由米芾草创，米友仁发扬光大与成熟的，故合称为"米氏云山"或"米点山水"。"但这极有可能是误解。米芾、米友仁山水画虽在'风气'（当主要指意趣）上有相通处，但其面貌上的差别是巨大的。与其将米芾、米友仁山水画合称为'米氏云山'或'米点山水'，还不如径直称'小米云山'来得恰当。如果由于'小米云山'的'点'皴等主要特征非得目之以'米点山水'，那么，这'米点山水'也应该将米芾排除在外。因为，没有可信资料证明大、小米山水可合称为'米点山水'这一结论。"[4]

"小米云山"以点皴为重要特征，早在邓椿《画继》中就有"点滴烟云"的文献记载可凭推想。当然，这也可以从现存不多的被学界视为真迹的米友仁作品中感受到。

如对现存米友仁著名画卷进行仔细考察，可知"小米云山"多取横式长卷构图，整个画面云山迷蒙，物象不求形似，峰峦多无脚，树木多有干无根，墨气温润秀雅，随意挥洒却自得妙处，平淡简洁而元气淋漓，意趣率真，有若天成。孙祖白先生概括其基本技法说："山石先用清水笔润泽一过，以淡墨渍染，稍浓墨笔破出并皴出层次，再用大小错落的浓墨、焦墨横点点簇山头以下，上密下疏；云气用淡墨笔空勾如芝草形，并以淡墨渲染；其树木枝干大都只用浓墨一笔画，少用两笔勾，上点大浑点作叶，山脚坡岸用浓淡墨笔横扫，多数不加皴斫，这样画法，就与董、巨麻皮皴的山石，鼠足点的树木，不勾勒而渍染成的烟云，有着很大不同。"[5]可谓恰当！

现存米友仁画卷多有题款。如米友仁自题《潇湘奇观图》卷云："先公居镇江四十年，作庵于城之东高岗上，以海岳命名，一时国士皆赋诗，不能尽记。翰林承旨翟公诗：'楚米仙人好楼居，植梧崇冈结精庐。下瞰赤县宾蟾乌，东西跳丸天驰驱。腹藏万卷胸垂胡，论议如何决九渠。掀髯送目游八区，欲叫虞舜浮苍梧。'云云，余不能记也。此卷乃庵上所见，大抵山水奇观，变态万层，多在晨晴晦雨间，世人鲜复知此。余生平熟潇湘奇观，每于登临佳处，辄复写其真趣成长卷以悦目，不俟驱使为之，此岂悦他人物者乎。此纸渗墨，本不可运笔，仲谋勤请不容辞，故为戏作。绍兴乙卯（1135年，友仁50岁）孟春建康官舍，友仁题。羊毫作字，正如此纸作画耳"[6]；米友仁自题《潇湘白云图》卷（即

1 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》（三），第359页。

2 明·张丑：《清河书画舫》第10卷上，第389页。

3 宋·邓椿：《画继》第3卷，第19页。

4 韩刚：《"米点山水"辨正》，载《荣宝斋》2010年第5期。

5 孙祖白：《米芾米友仁》，第124页。

6 此图本幅无款印，为后纸自题。后纸另有薛羲、葛元喆、吴皞硕、贡师泰、邓宇志、董其昌等宋、元、明十四家题跋。明郁逢庆《书画题跋记》，清卞永誉《式古堂书画汇考》、吴升《大观录》、顾文彬《过云楼书画记》等书著录。

《潇湘图》）云："夜雨欲霁，晓烟既泮，则其状类此。余盖戏为潇湘写千变万化不可状神奇之趣，非古今画家者流之画也。"[1]如将他所题文字与所绘图画对照悟读，不但可见米友仁通过文字说出了图画所传达的自然真趣，同时也可见其通过图画传出了文字所说出的自然真趣。图画、文字、自然与米友仁之心灵既交相辉映，又各得其所，妙不可言。董其昌对此深有体会，如《画旨》云："米元晖作《潇湘白云图》，自题云：'夜雨初霁，晓云欲出，其状若此。'此卷余从项晦伯购之，携以自随。至洞庭湖舟次，斜阳蓬底，一望空阔，长天云物，怪怪奇奇，一幅米家墨戏也。"[2]

"小米云山"在技巧上区别于当时画坛山水画的最大特征：一是"墨戏"之"戏"；二是"落茄点"皴法；三是题款的运用。"墨戏"之"戏"是指水渗墨晕，笔触适兴随意顺势挥洒，以求得"草草而成"的效果。"落茄点"皴法即舍弃当时盛行于山水画坛的线型勾皴法，以圆润清灵的横点皴擦来塑造画面形象与营造意境：画面上的点层层叠加，重重排列，连点成线，积点成面，以点象形，以点造境，细看满眼满纸皆点，故称"米点山水"。正如明张丑《清河书画舫》卷十上所云："细检唐宋大着色画，高、米水墨云山皆是数十百次积累而成，故能丹碧绯映，墨彩晶莹。"[3]

至于"题款"，清方薰《山静居画论》云："款识题画，始自苏、米，至元、明人而备，遂以题语位置画境，画由题而妙。"[4]颇具创新性，功莫大焉！

"小米云山"既体现了其创造性的与当时画坛迥异的一面，也带有传统与当代影响的深刻烙印。就其受传统影响而言，"小米云山"中落茄点皴法当导源于董源的点子皴，并非米友仁独创。就其受当代影响而言，比如米友仁所谓"墨戏"之"戏"，便带有其时文士业余即兴挥毫，发泄郁闷或聊以自娱的显著特点。当时文同、苏轼、晁补之、刘泾、宋子房等文士大都有这种"水墨之戏"，不独米友仁所用。宋刘克庄《米友仁画》云："古画皆着色，墨画盛于本朝，始惟文与可、李伯时，后东坡、宝晋父子迭为之，廉宣仲、王清叔亦著名。然元晖千幅一律，世有无根树、蒙颂云之嘲，可谓善谑矣。"[5]然而正是这"无根树、蒙颂云"在不经意间，有力地推动了北宋后期方兴未艾的"士人画"、"文人画"事业的进一步枝繁叶茂。孙祖白《米芾米友仁》说："至天才横溢的米氏，忽异军特起，不趋时尚，以善书之笔；瓣香董、巨，兼师造化，删繁就简、自出心胸地创造了烟云变幻、雾气空蒙的'云山'之景。其时适值文同、苏轼诸人倡导抒情写意的绘画思潮开始弥漫之际，空前未有的'米氏云山'的新奇风貌的出现，在艺术实践上，对这个新思潮起了很大的支持作用，也由此受到了士夫们普遍热烈的赞赏，而特别推崇二米的变古创新、意匠经营和师法造化。"[6]诚为知言！

现存米友仁画作有《云山得意图》卷、《远岫晴云图》轴、《潇湘奇观图》卷、《潇湘》卷等。

《云山得意图》卷以长卷形制、平远视野，摄取江南雨后逶迤群峰、缭绕烟云等局部景致构成画面，作半边式布局。层层峰峦浮现于烟岚云海中，山下间有疏林屋宇半隐半现。画法以浓郁墨色渲染出峰峦阴阳向背，间落墨点，再间以落茄点簇，屋宇疏林勾勒率意，亦用落茄点簇，有草草之趣；留出绢地以示云气，略用淡墨勾出云形。书法简括。该图无款识，卷后有友仁绍兴乙卯（1135）跋，言及"自溧阳来游苕川，忽见此卷于李

---

1 清·卞永誉：《式古堂书画汇考》，第994页。

2 明·董其昌：《画旨》，第227页。

3 明·张丑：《清河书画舫》第10卷上，第392页。

4 清·方薰：《山静居画论》，《画学集成》本，第561页。

5 宋·刘克庄：《后村先生大全集》第105卷，第915页。

6 孙祖白：《米芾米友仁》，第133页。





米友仁《云山得意图》，纸本墨笔，纵 27.2 厘米、横 221.6 厘米，台北故宫博物院藏

振叔家，实余儿戏得意作也”，可知为早年之作，从语气上看对此作颇为自矜。拖尾另有南宋曾觌，明吴宽、董其昌、娄坚，清高士奇、笪重光等跋，画卷前后钤有明关廷，清高士奇、笪重光及清内府等鉴藏印。《江村销夏录》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》续编等著录。

《远岫晴云图》轴摄取江南景致局部作边角表现，近景溪岸林木丰茂，远景峰峦错落起伏，林间峰脚云霭萦绕，景象迷蒙。画法异常简逸，丛树不用勾勒，先直接用浓墨写出枝干，再以浓淡墨点染成树叶；坡石略加勾皴后，略施“落茄”苔点；峰峦用浓淡墨渲染，无皴笔；烟霭以淡墨稍事勾勒成形。与当时山水画普遍讲求工力、用笔质实相比，颇具创新性。画幅右上方款署“元晖戏作”四字，画上另纸书有“绍兴甲寅元夕前一日，自新昌泛舟来赴朝参，居临安七宝山，戏作□□小卷付与虞收，□”。“绍兴甲寅”为公元1234年，米友仁时年四十九岁。画上钤有“董史秘玩”、“适□堂第一品奇迹印”、清谢淞洲“淞洲”等鉴藏印，清吴其贞《书画记》著录。石慢《米友仁〈远岫晴云图〉》一文认为该图“有诸多特异、费解之处”，“在画的正中央，有一个侧面的人脸暗藏在浮动的云雾之中，人脸悬在图中的小溪上方，面朝图左的一丛矮林”，“这张脸是米友仁刻意画上去的”，“（友仁）把自己画成一朵漫游入皇都的白云”，目的是“提醒人们，‘小米’对父亲（米芾）





米友仁《远岫晴云图》，纸本墨笔，纵 24.7 厘米、横 28.6 厘米，日本大阪市立美术馆藏

的亦步亦趋，并且不遗余力地博取帝王对他们家族的赏识和优遇。”[1]

《潇湘奇观图》卷（纸本墨笔，纵19.8厘米、横189.5厘米，故宫博物院藏）以长卷形制、“平远”法，摄取潇湘烟云峰峦局部景致作半边式构成。画中峰峦起伏，江流蜿蜒，林屋隐现，云雾弥漫，变幻莫测。全幅峰顶、树叶墨色浓郁，以水墨层层积染后，间以点簇，烟云先以淡墨笔勾勒轮廓线，再在周围施以微染。大面积留出纸底以示天际、云烟，全幅难见明显线条、皴擦等笔迹，而是水墨交融，浑然一体，画风与《云山得意图》卷较为一致，而更纵放，与唐宋以来青绿山水“线勾填彩”画法迥异，颇有创新性。本幅自题一则（上文已录），款“绍兴乙卯孟春，建康□□官舍，友仁题，羊毫作字，正于此纸作画耳”。“绍兴乙卯”即公元1135年，米友仁时年50岁。后幅有元人薛羲、葛元喆、贡师泰、刘中守、郑宇志、吴瓠硕、曾环、朱希文、边猛生与明人董其昌等人观款或题记。《汪氏珊瑚网》、《郁氏书画题跋记》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《过云楼书画记》等著录。

《潇湘图》卷（纸本墨笔，纵28.5厘米、横296.7厘米，上海博物馆藏）以长卷形制，“平远”、“高远”法兼用，摄取三湘、九嶷一带自然景致中烟岚峰峦局部作半边式构成，图中烟云浮动，群山连绵，林丛疏落，平湖空蒙，村舍、桥杓隐现，简练概括地传达出江南山川润泽迷蒙，变幻无穷。画中峰峦不施勾勒而用没骨，以水墨层层渍染，表现滋润朦胧变幻之态。树木、屋舍不用勾勒，而以意写出，简率随心，笔迹时有缺落；烟云仅以淡墨勾勒轮廓成形；全幅以浓淡墨作大浑点，使树、山、云溶成一体，增添了雨后迷蒙朦胧迷离之感。与《云山得意图》卷、《潇湘奇观图》卷相比，此幅墨色更显淡逸，作画过程更轻松随意。卷尾款署“元晖戏作”四字，卷后自题再三，深自珍惜，题记中还录有自作诗词三首，融诗、书、画于一卷，这种形制在宋代绘画作品中甚少见。南宋关注、谢伋、韩浒、钱端礼、洪适、曾惇、曹筠、洪迈、尤袤、袁说友、钱闻诗、朱敦儒、朱熹、温革、林仰，明沈周、董其昌，清高宗弘历，近人陈宝琛等题跋。经南宋左达功，明张仲学、项元汴、董其昌、吴廷，清安岐、乾隆内府，近人罗文钧、周鸿孙等递藏。《铁珊瑚网·画品》、《清河书画舫》、《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》等著录。

“小米云山”画风，在当朝和后世都不乏喜爱与追随者，关于米友仁生前画迹之影响，其《云山图为佑之跋短卷》自识语云：“所至之地，为人迫作片幅，莫知其几千万亿，在诸好事家矣。”[2]宋尤袤题米友仁《潇湘白云图》云：“方此老亡恙时，诸公置人求索者日填门，不胜厌苦。往往多令门下士仿作，而亲志‘元晖’二字于后。”[3]前一资料中米友仁声称“莫知其几千万亿”之数目虽属夸张，但这些资料表明他作画确实甚多，流传很广，影响很大，以致出现“门下”代笔，“亲志‘元晖’二字于后”的情况，不过这大概是在他未显贵以前。显贵以后，别人便再难得到他的作品了。如邓椿《画继》载米友仁画迹流传云：“方其未遇时，士大夫往往可得其笔，既贵，甚自秘重，虽亲旧间亦无缘得之，众嘲曰：‘解作无根树，能描濛鸿云。如今供御也，不肯与闲人。’”[4]

1 石慢：《米友仁〈远岫晴云图〉》，载上海博物馆编《千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品》，北京：北京大学出版社，2010年，第159—165页。

2 清·卞永誉：《式古堂书画汇考》画卷之13《米元晖云山图为佑之跋短卷》，第999页。

3 清·卞永誉：《式古堂书画汇考》画卷之13《潇湘白云图》，第995页。

4 宋·邓椿：《画继》第3卷，第19页。

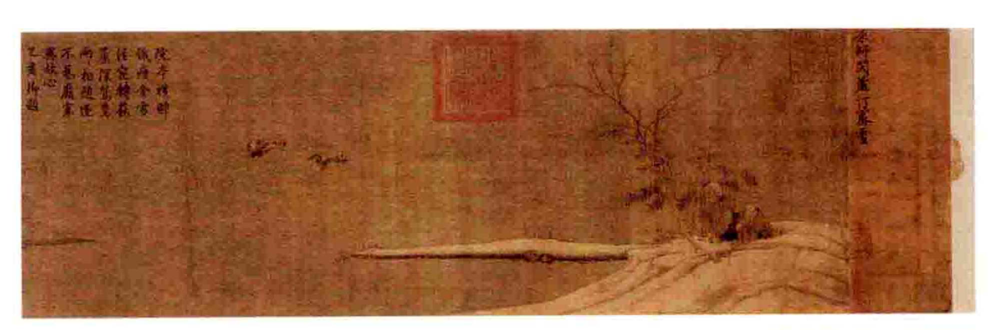
第四节　清风今古：两宋士人花鸟画名家

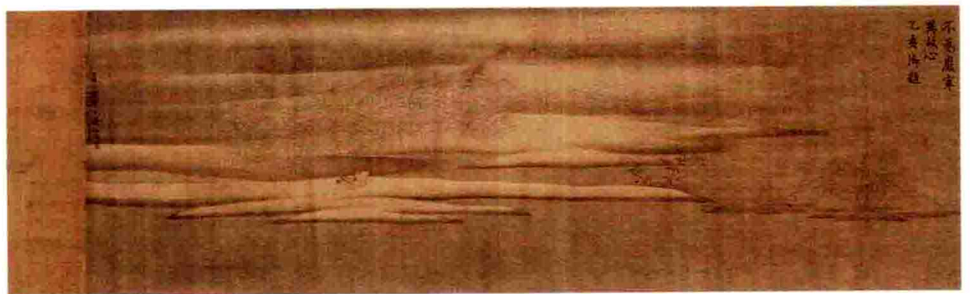
两宋士人花鸟画主要有梁师闵、扬补之、陈容、赵孟坚、郑思肖等，其中扬补之虽未做官，然人品高洁，为士人所喜。

梁师闵，生卒年不详，活跃于北宋后期，字循德，京师人。以资荫补缀右曹。父和，尝以诗书教师闵，略通大意。能诗什，其后和因其好工诗书，乃令学丹青，下笔遂如素习。宣和年间任左武大夫、忠州刺史、提点西京崇福宫。《宣和画谱》云其："长于花竹羽毛等物，取法江南人，精致而不疏，谨严而不放，多就规矩绳墨，故少瑕颣，盖出于所命而未出于胸次之所得，出于规模未出于规模之所拘者也。大抵拘者犹可以放，至其放则不可拘矣。盖师闵之画，于此方兴而未艾，欲至于放焉。"宣和御府藏其画作两幅：《柳溪新霁图》、《芦汀密雪图》。[1]

现存《芦汀密雪图》卷为梁氏真迹，绘严冬湖天雪景，湖滨近处倩枝修竹，攲斜多姿，远处寒芦霜蓼，白雪皑皑。卷前水中一对鸳鸯相伴嬉戏，卷后两只鸂鶒依偎憩息。全幅用笔细润，皴法简括，水墨为主，略施赭色，大片空白之运用体现出了中国传统绘画"虚实相生"、"于无画处皆成妙境"特质。全幅景致清幽空旷，笔墨温厚雅致。卷首有徽宗赵佶瘦金书"梁师闵芦汀密雪"七字，卷末署有"芦汀密雪臣梁师闵画"款。卷中有乾隆御题诗："院本横卷识瘦金，雪溪宛转荻芦深。鸳鸯两两相随逐，不为严寒异故心。"画中钤有"宣和"、"皇姊图书"、"乾隆御览之宝"、"乾"、"隆"等印玺多方，后幅有道岩、朱标二家题记，曾经宋内府，元大长公主，清乾隆内府收藏，《宣和画谱》、《石渠宝笈》初编等著录。

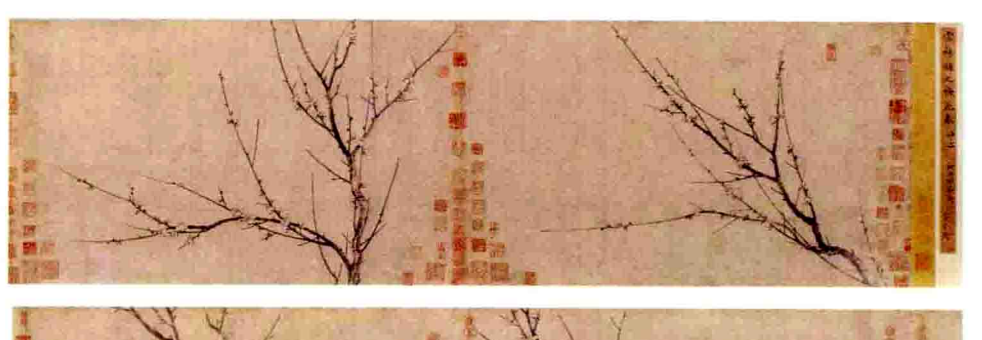
扬补之（1097—1169），字无咎，号逃禅老人，又自号清夷长者、紫阳居士等，江西清江人，西汉扬雄之后。高宗时秦桧专权，扬无咎耻于依附，屡征不起。工诗，善书，工





梁师闵《芦汀密雪图》，绢本设色，纵 26.5 厘米、横 145.8 厘米，故宫博物院藏

1 《宣和画谱》第20卷，第254页。




扬补之《四梅图》,纸本墨笔,纵 37.2 厘米、横 358.8 厘米,故宫博物院藏

画梅兰、竹石、水仙、人物,水墨人物学李伯时,梅竹、松石、水仙笔法清淡闲野,为世一绝,尤以擅墨梅名天下。[1]由于补之人品高洁,所画墨梅为历代文士所喜,有一则轶事历代相传,元代虞集《题赠叶梅野序》云:"近代扬补之作梅,自负清瘦,有持入德寿宫者。内中颇不便于逸兴,谓曰:'村梅'。补之因自题曰:'奉敕村梅'。"[2]现存补之梅画有《梅花图》页、《四梅图》卷、《雪梅图》卷等。

《梅花图》页(绢本墨笔,纵23厘米、横24厘米,天津博物馆藏)以纨扇形制,一角式构成,局部特写梅枝左下右上向横斜于画面,干、枝、花之质感、意态、笔法各个不同。老干用淡墨飞白,笔法苍劲;新枝饱笔浓墨,笔法圆润;细笔淡墨勾花,花又有怒绽、含苞之别,疏香冷蕊,笔致秀逸飘然。左侧款署"清夷"二字,为晚年杰作。范成大《梅谱》评述:"近世始画墨梅,江西扬补之尤有名,其徒仿之者实繁。"无咎画梅法在前人基础上有所更新,变释仲仁水墨染花为淡墨白描、"圈花不着色"画法,承前启后,影响尤大。之后,汤正仲、徐禹功、赵孟坚继起,使墨笔花卉画成为一种新时尚。

《四梅图》卷乃无咎应友人范端伯之请而作,局部特写梅花未开、欲开、盛开、将残四种形态,疏枝冷蕊。画法虽纯用水墨,仍然给人斑斓之感,"运墨而五色具",此之谓乎。图中枝干多用飞白法,疏影横斜,豪放洒脱。花瓣白描,清瘦圆润,仿佛有暗香扑鼻。后卷自书《柳梢词》四首并题,款"乾道元年七夕前一日癸丑,丁丑人扬无咎补之书于豫章武宁僧舍"。"乾道元年"为公元1165年,扬氏时年六十九岁。画上钤"柯敬仲"、"天籁合"、"启南"、"文征明印"等印多方,卷后有元人柯九思题诗,明人项元汴,清人笪重光、费念慈、韩崇、黄寿凤题记。《铁网珊瑚》、《汪氏珊瑚网》、《清河书画舫》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《过云楼书画记》等书著录。

《雪梅图》卷以一角式构图,左上右下向局部特写斜卧的两枝梅花,枝间竹叶掩映。疏枝淡叶,布局、笔法简逸疏略,浓墨写枝,中锋细笔勾花,淡墨染天色,留出绢地以作雪,自然脱俗,意境冷艳清新,别具一格。该图无款,卷首处钤"草玄之裔"、"补之"、"逃禅"印,有题诗曰:"笔端造化出天巧,写出江南雪压枝。谁道春归无觅处,横

1 宋·邓椿:《画继》第4卷《缙绅韦布》;元·夏文彦:《图绘宝鉴》第4卷,第46页。
2 元·虞集:《道园遗稿》第5卷,《文渊阁四库全书》本。



扬补之《雪梅图》，绢本墨笔，纵 27.1 厘米、横 144.8 厘米，故宫博物院藏

斜全似越溪时。”画面左下南宋海野老农题诗并识云：“扬补之得墨梅三昧，山谷道人叹曰：‘如嫩寒清晓，行孤山篱落间，但欠香耳。’则笔端春色之妙，此言尽矣。海野老农。”引首和前隔水有清高宗弘历书并诗题。后幅有元人顾德璋、李升，明人唐幼明、吴宽、吴勤、李澄之，清人高士奇等题跋。画幅上钤清高士奇及乾隆、嘉庆、宣统内府收藏印多方，经《式古堂书画汇考》、《江村销夏录》、《江村书画目》、《石渠宝笈》初编著录。

墨梅之外，扬无咎也善画墨竹，《庚子消夏录》卷二著录其《孤竹图》云：“世传画竹惟此两枝数叶，孤清欲绝。柯敬仲所藏，后有顾阿瑛题一诗：‘碧眼胡儿叫横玉，落月如盆照茅屋。美人清梦断梅花，却写相思在修竹。’……按：无咎在高宗朝以不直秦桧，累征不起，自号清夷长者，盖南宋一代高人也。故画法清旷如此，百世可想其人。”[1]

扬无咎亦作设色画，《式古堂书画汇考》著录其《红梅图》，方绢本，着色，红梅一枝，疏花细蕊，嫣然可爱。上有宋光宗题诗一首：“去年枝上见红芳，约略红葩傅浅妆。今日亭中足颜色，可能无意谢东皇。赐贵妃。”

陈容（1189—1268）[2]，字公储，自号所翁，福唐（今福建福清）人。端平二年（1235）进士，历郡文学，倅临江，入为国子监主簿，出为莆田县主簿，“仕典州牧”，贾秋壑招致宾幕，无何醉辄狎侮之，贾不为忤。诗文豪壮，善画水龙，得变化之意，罕作具体，多写龙头。泼墨成云，噀水成雾，醉余大叫，脱巾濡墨，信手涂抹，然后以笔成之，或全体，或一臂一首，隐约而不可名状者，曾不经意而得皆神妙，时为松竹，云：“作柳诚悬墨竹岂即铁钩锁之法欤？”[3]宝祐间名重一时，垂老笔力简易精妙，绛色者可并董羽。《画继补遗》卷上“陈容”条云：“每画成，辄自题跋，他人不可假也”[4]；《图绘宝鉴》“陈容”条云：“往往赝本亦托以传。”[5]现存陈容画作有《九龙图》卷、《墨龙图》轴、《墨龙图》卷、《云龙图》轴等。

《九龙图》卷以长卷形制，摄取组织龙、云、浪、岩等局部构成画面，绘九龙穿云、攫珠、追逐于烟云、白浪、山岩间，极尽驾雾腾云、倒海翻江之能事。九条龙一字排开，形态各异，或腾跃，或潜游，或飞跃，或盘踞，或回旋，或飞龙在天，或蓄势待发，龙头角度或正面，或侧面；表情或怒，或惊，或吟，或思；肢体或露，或隐，配以时隐时现之云雾、波涛、山石。显露的龙头、龙身、肢体，以墨笔勾勒，刻画精细；山岩用小斧劈皴造型，质感坚硬；白浪主要以浓淡不同的墨色渲染，间以劲挺线条勾勒。细看之下，每一局部都是写实的，但由局部构成的整个画境却呈现出气势磅礴、动感强烈、神秘雄壮、深

---

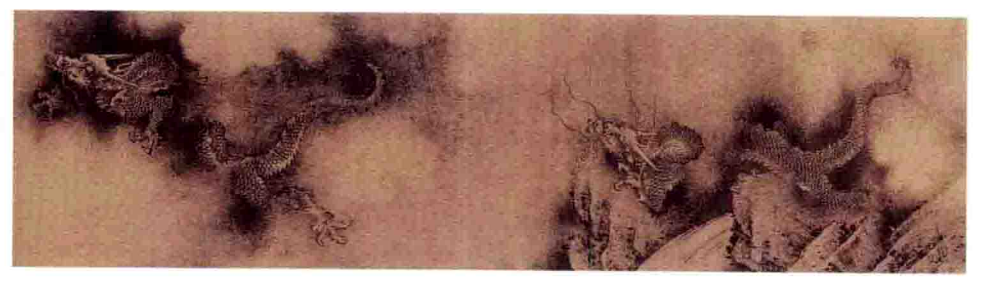
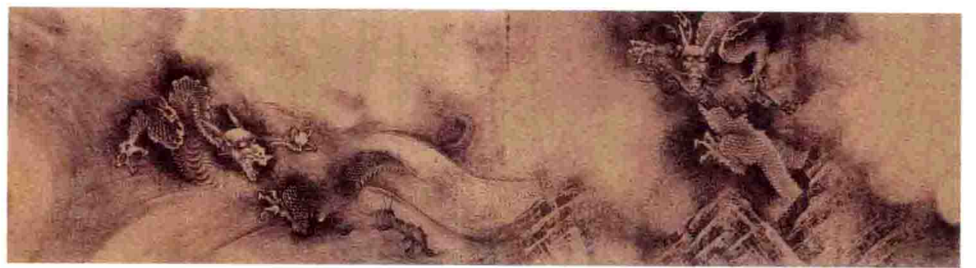
1 清·孙承泽：《庚子销夏记》第2卷，《文渊阁四库全书》本。

2 林树中《陈容画龙今存作品及其生平的探讨——兼与铃木敬先生等商榷》认为陈容生卒年当为1189—1170，谈福兴《老笔纵横舒英吐葩——南宋陈容其人其事》（载《荣宝斋》2011年第5期）将陈容生卒年调整为1189—1268年。

3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第47页。

4 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第6页。

5 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第47页。

陈容《九龙图》卷 局部，纸本墨笔淡色，纵 46.3 厘米、横 1096.4 厘米，美国波士顿美术馆藏

沉怪异的超现实意境。卷后有陈容自题长诗，尾钤“所翁”一印。卷前又自识“九龙图作于甲辰之春，此画复归于甥馆仙李之家，神物固有所属耶”二十六字。“甲辰”为南宋理宗淳祐四年（1244），表明画作当为作者中年之后所作。拖尾有元董思学、张嗣成、吴全节、欧阳玄、张翥、王伯易等跋。卷中钤有清耿昭忠及清内府鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。

陈容《九龙图》真伪学界一直有争议。

就伪作而言，如1978年广东省博物馆苏庚春在介绍该馆所藏陈容《云龙图》时认为美国波士顿所藏《九龙图》“恐是元人摹本”；铃木敬《中国绘画史》（1984年出版）说：“陈容的画龙，真伪难辨”，“现在被说成陈容的作品有数件，但确定无疑的尚无一件。波士顿美术馆藏《九龙图卷》，有甲辰淳祐四年自题，为清室旧藏而久负盛名，但其墨法、笔法尚有不足。山岩用直角相交的斧劈皴画出，水波的浪头画法见于南宋《钱塘观潮图》，浮动的云气表现，适当设置余白以及巧妙的写出龙的形形色色姿态等，有一种非凡手所能的气息；但其描写中尚含有一种生硬，画中还能见到喷墨喷云之法，和日本德川黎明会藏本有共同点”，“尽管苏庚春先生有异议，我认为波士顿的《九龙图》表现了陈容墨龙的本质。这里所绘龙是用水墨方法自由游戏的陈容的风格。龙活跃的天地，可以看作非凡间的自然缩影，充满了可怕的气氛”，“我并不是因此而断言《九龙图》是陈容真迹，但可以看作是出色传存了陈容画法的作品。”[1]谈福兴《南宋陈容存世作品及其真伪》（下）认为《九龙图》不是陈容真迹，应属后人的托名之作。“有可能是陈容四世孙陈亦所的作品。”[2]李淞《一个陈容，两个所翁——从书法角度看美国波士顿美术馆藏〈九龙图〉的作者与年代》在“检视了相关观点，确定了更具可靠性的陈容真迹，从书法的角度，通过将该图题跋书迹与相关材料的分析比较，结合历史文献，讨论、支持并发展了那些质疑的观点”，认为：“波士顿的《九龙图》不是通常所认为的作于南宋淳祐甲辰年（1244）的陈容真迹，很可能是另一个“所翁”即他的四世孙“陈亦所”的作品，作于下一个甲辰年，即元代大德甲辰年（1304）。”[3]

1 中文译文引自林树中《陈容画龙今存作品及其生平的探讨——兼与铃木敬先生等商榷》，载《艺苑》1994年第1期，第11页。

2 谈福兴：《南宋陈容存世作品及其真伪（下）》，载《荣宝斋》2012年第3期，第198—209页。

3 李淞：《一个陈容，两个所翁——从书法角度看美国波士顿美术馆藏〈九龙图〉的作者与年代》，载上海

就真迹而言，如傅熹年《南宋时期的绘画艺术》说《九龙图》“作于理宗淳祐四年甲辰”，是“陈容最得意的作品”[1]；林树中《陈容画龙今存作品及其生平的探讨——兼与铃木敬先生等商榷》一文正面肯定《九龙图》就是陈容的真迹；任职于美国波士顿美术馆的吴同明确认为《九龙图》就是陈容真迹，图上的长篇题跋出自陈容之手，“甲辰”即南宋理宗淳祐四年（1244），画卷前后两段题跋“书体行气全和，是真迹无疑”[2]；方闻《超越再现——8世纪至14世纪中国书画》认为《九龙图》是陈容作于1244年的作品[3]；杨仁恺亦肯定《九龙图》是陈容真迹[4]。



陈容《墨龙图》，绢本墨笔，纵 201.5 厘米、横 130.5 厘米，广东省博物馆藏

《墨龙图》轴画幅以双绢拼合而成，以局部特写方式画一在天飞龙，旋转腾跃，搅动云气，目须怒张，鳞爪劲利，形态矫健，气势凶猛悍厉。画法以墨笔勾、皴、擦、染并用，是传世陈容画作中公认真迹。画幅右下角作者识曰：“扶河汉，触华嵩；普厥施，收成功；骑元气，游太空。所翁作。”钤“所翁”朱文方印、“雷电室”朱文图印、“九渊之珍”朱白文相间方印。

《墨龙图》卷（绢本墨笔，纵34.3厘米、横50厘米，故宫博物院藏）绘腾跃遨游于云天中之争斗墨龙两条，一上一下，一大一小，雄踞于上之大龙两眼怒睁、昂首挺胸，似是占了上风。蛰伏于画面右下乌云中之小龙正蓄势待发，想要反败为胜。配景乌云密布，雷电交加，洪水汹涌。全幅生动地表现二龙争斗、兴云作雨主题。画法以泼墨、破墨作云浪，间以快速劲利线条勾勒汹涌起伏之巨浪。画面无款，钤“所翁”印，传为陈容作。另钤“内府图书”、“唐少公”、“怡兰堂书画印”等印，经南宋内府、唐少公等收藏，未见著录。

《云龙图》轴（绢本墨笔，纵112.5厘米、横48.5厘米，中国美术馆藏）以局部特写方式绘一墨龙穿云破雾腾跃而降，龙首左向上仰，目开张，须飘举，爪伸展，身旋转，尾搅动，风云滚滚，生动有致。画法以顿挫提按变化丰富之线条勾勒龙身后，略施渲染，刻画精细严谨；云气用渲染法，纵放疏略，形成了张弛、紧松对比。右下款署“所翁”二字，诗堂上题“宋陈所翁画龙真迹，粤中仅有，无上神品。道光丁未四月十九日新会罗

博物馆编《翰墨荟萃——细读美国藏中国五代宋元书画珍品》，第378页，北京：北京大学出版社，2012年。

1 《中国美术五千年》第1卷，人民美术出版社等五家联合出版，1991年，第246页。

2 Tung Wu, 1000 years of Chinese Painting, Museum of Fine Arts, Boston, 1997, P.197—200. 吴同编《波士顿博物院藏中国古画精品图录——唐至宋元》第84图中文说明文，波士顿博物馆、大塚巧艺社出版，1998年，第84—86页。

3 方闻著，李维琨译：《超越再现——8世纪至14世纪中国书画》，杭州：浙江大学出版社，2011年，第297页。

4 杨仁恺：《国宝沉浮录——故宫散佚书画见闻考略》，上海：上海古籍出版社，2007年，第347页。



赵孟坚《墨兰图》，纸本墨笔，纵 34.5 厘米、横 90.2 厘米，故宫博物院藏

天池题。”钤“罗天湖鉴定藏之修梅仙馆”印，右绫边题：“宋陈所翁墨龙神品，风满楼珍藏。”此外，尚有“大石斋书记”、“虚斋墨缘”、“诒晋斋印”、“皇十一子”、“罗天池印”、“天湖珍藏”、“邓拓珍藏”、“唐云审定”、“唐云私印”等收藏鉴定印。该幅经多家辗转递藏，最后由邓拓捐献出。

赵孟坚，生于宁宗庆元五年（1199），卒年不详，应在理宗景定五年（1264）以后，度宗咸淳丁卯三年（1267）以前。虽为宋太祖十一世孙，但他这一支与南宋皇室关系已很疏远。字子固，号彝斋居士，居海盐（今属浙江），晚年隐居秀州（今浙江嘉兴）广陈镇，赵孟坚曾述及自己的早年生活：“天支末裔，苦节癯儒，面墙独学于穷乡，艰辛备至”；“虽号属籍，颇艰奋身。居处地偏，渺黄沙之弥望；艸年家否，窘垂磬之屡空。既无师友之切磋，又篾简编之阅复。食荠不云肠苦，负薪每自行吟”，十分“孤寒”。理宗宝庆二年（1226）得中进士，为“湖州掾，入转运司幕，知诸暨县，以御史言罢归。”终于“提辖左帑。”赵孟坚《彝斋文集》中有与贾似道有关的诗四篇、状启四篇，从中可见早在端平二年（1235）以前二人就认识，后来贾似道青云直上，赵孟坚做官多靠贾似道荐引提拔，所以状启中有不少阿谀逢迎之词。孟坚工画水墨兰蕙、梅、兰、竹、石、水仙。清而不凡，秀而雅淡，远胜着色，可谓善于写生。[1]汤垕《古今画鉴》曰：“赵孟坚子固，墨兰最得其妙。其叶如铁，花茎亦佳，作石用笔轻拂如飞白书状，前人无此作也。画梅、竹、水仙、松枝，墨戏皆入妙品，水仙为尤高。子昂专师其兰石，览者当自知其高下。”[2]有《梅谱》传世。又好古博雅，人比米南宫，东西游适，一舟横陈，仅留一榻偃息地余，皆所挟雅玩之物，意到左右取之，吟弄忘寝食，过者望而知为赵子固书画船也。现存画作有《岁寒三友图》页、《墨兰图》卷、《水仙图》卷等。



赵孟坚《岁寒三友图》纨扇，绢本墨笔，纵 24.3 厘米、横 32.3 厘米，上海博物馆藏

《岁寒三友图》纨扇以纨扇形制，截取松、竹、梅枝干作局部表现，布局取

1 赵孟坚生平资料参见陈高华编《宋辽金画史资料》65《赵孟坚》，第742—743页。

2 元·汤垕：《古今画鉴》，第707页。



郑思肖《墨兰图》，纸本墨笔，纵 25.7 厘米、横 42.4 厘米，日本大阪市立美术馆藏

一角半边式。物象由画幅左下角右上向斜插入画面。松枝迎着寒风上下摇曳，梅干自下而上，穿插画面，枝上梅花朵朵，花苞点点；左下角数片竹叶映衬。全幅意境清寒、秀逸淡雅，气高韵清，萧散超脱。画法松针以淡墨细笔撇出，松秀、淡逸而明快；梅枝以意笔写出，简洁挺劲，疏落的梅花用圈瓣法，花蕊、花英与花蕾随意点簇，清冷孤傲，竹叶浓墨阔笔撇出，丰腴饱满。技法恰到好处地传达出岁寒中松竹梅之特有神采，隐喻了士人审美意趣。图上钤“子固”（赵孟坚字）白文一印，无历代递藏印记，亦无著录信息。

《墨兰图》卷以长卷形制，半边式布局，局部特写手法于画卷中部绘草地上墨兰两丛。兰花盛开，如彩蝶翩翩起舞。兰叶随风招展，柔顺舒放，俊爽清雅。画法花、叶皆以淡墨撇出，笔意绵绵，气脉不断，为赵氏兰画代表作。自题云：“六月衡湘暑气蒸，幽香一喷冰人清。曾将移入浙西种，一岁才华一两茎。彝斋赵子固仍赋。”流露出作者借物抒怀、孤芳自赏、清高拔俗情怀，广为后世文士称道。画卷右上角有顾敬题诗：“国乡谁信非凡草，自是苕溪一种春。此日王孙在何处，乌号尚忆鼎湖臣。灌园翁顾敬。”画中钤“文征明印”、“麓村”等鉴藏印多方。后幅有文征明、王谷祥、朱日藩等七家题记。曾经明文征明、清安岐递藏。《式古堂书画汇考》卷十五、《大观录》卷十五、《江村销夏录》卷三著录。

《水仙图》卷（纸本水墨，纵24.5厘米、横674.2厘米，天津博物馆藏） 以长卷形制画原野风中水仙，万株千丛，气象宏大，布局严整，繁而不乱，疏密有致。画法白描双钩，秀逸劲挺。该幅卷首自题诗系作伪。画尾上角押“彝斋”朱文印一方。裹首清乾隆帝题签：“赵孟坚白描水仙真迹。神品。”引首题行书“群玉凌波”四字。《式古堂书画汇考》卷四十五、《石渠宝笈》续编等著录。

郑思肖（1241—1318），宋末诗人、画家，连江（今属福建）人。原名不详，宋亡后改名思肖，因肖是宋朝国姓赵的组成部分；字忆翁，表示不忘故国；号所南，日常坐卧，要向南背北；亦自称菊山后人、景定诗人、三外野人、三外老夫等。父郑起（初名震），字叔起，号菊山，官南宋平江（今江苏苏州）书院山长。郑思肖年少时秉承父学，明忠孝廉义。二十岁左右，为太学上舍（优等）生，应博学鸿词试，授和靖书院山长。元军大举南下，郑思肖到临安（今浙江杭州）叩宫门上疏皇帝，怒斥尸位素餐者恃权误国，要求革除弊政，重振国威，抵抗元军。因言辞激烈，上书被扣压，未予上报。南宋灭亡后，自称“孤臣”，以“本穴世家”题居室额，如将“本”下的“十”字移入“穴”字中间，便成“大宋世家”，

以示对宋的忠诚。每逢岁时伏腊，望南野哭而再拜。郑思肖原与宋宗室赵孟頫交往较多，赵降元并任官后，郑即与之绝交。

郑思肖喜佛老教，有《心史》、《郑所南先生文集》、《所南翁一百二十图诗集》等传世。工画墨兰，疏花简叶，不求甚工，画成即毁之，绝不轻易随便给予他人，所以他存世至今的兰画极少。宋亡后，所画兰均无土无根，寓意土地已沦丧于异族，无从扎根。当时某些权贵向他索要兰画，尤靳不与。庸人孺子颇契其意者，则反与之。邑宰求之不得，知其有田，因胁以赋役取。郑怒曰："头可断，兰不可画！"他曾在一幅菊花图上题诗："宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中。"（北风盖指元朝统治者）。

现存郑氏画作有《墨兰图》卷，该图以局部特写形式于画卷中部淡墨绘兰一丛，花叶舒展，用笔疏简，墨色淡逸。数片兰叶，两朵兰花，构图简洁、舒展，兰花饱满，兰叶互不交叉，用笔沉稳流畅，刚劲挺拔，婉转而富有变化，既表现了兰之挺拔、富有韧性与刚柔相济形质，又描绘出了兰之野逸、不畏风霜、孤高自傲与无人花自馨之品格。实则是作者借笔墨抒发胸中逸气，是自我品格之写照。作者以文士心目中最高洁之兰花作题材（如屈原曰："秋兰兮清清，绿叶兮紫茎，满堂兮美人"等），删繁就简，抒情言志，寄寓清雅脱俗、洁身自好情怀。这种题材选取与作画方式广为后世文士仿效，如元倪瓒《清閟阁集》卷八《题郑所南兰》云："秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离骚。"兰成为明清"士人画"、"文人画"之重要题材，郑思肖、赵孟坚等有先导之功。画卷右边作者题诗一首并款署曰："向来俯首问羲皇，汝是何人到此乡。未有画前开鼻孔，满天浮动古馨香。所南翁。"诗、书、画互相映发，进一步揭示了主题。画卷右边又题识曰："丙午正月十五日作此一卷。""丙午"为元大德十年（1306），时郑思肖六十八岁。下钤"所南翁"、"求则不得，不求或与。老眼空阔，清风今古"二印，印文将郑思肖清高孤傲品格表现得淋漓尽致。画上有陈深诗题，拖尾有王育哲、余泽、魏俊民、陈昱、郑元佑、释德钦、王冕等题跋，卷中钤有清张则之、宋荦及清内府等鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。

第五节　襟度超轶：两宋士人人物画名家（鞍马附）

宋代人物、鞍马画承接盛唐吴道子，脱出唐人藩篱并形成宋代特色应在北宋中期以后，以李公麟成就最大，影响十分深远。正如南宋邓椿《画继》所论："郭若虚谓吴道子画今古一人而已，以予观之，伯时既出，道子讵容独步耶。"[1]两宋士人人物、鞍马画家主要有李公麟、张激、乔仲常、龚开等，张、乔、龚氏等画法多受伯时影响[2]。

李公麟（1049—1106），字伯时，为舒城大族，家世业儒。父虚一，尝举贤良方正科。公麟熙宁三年（1070）进士及第，先任地方下级官员，陆佃荐为中书门下省删定官。董敦逸辟御史台检法（从八品），官至朝奉郎。元符三年（1100）病痹致仕，卒于崇宁五年（1106）。平生"沉于下僚，不能闻达"，功业颇失意。学佛悟道，深得微旨，立朝籍籍有声，"襟度超轶，名士交誉之"。长于诗，"文章则有建安风格，书体则如晋宋间人，画则追顾陆，至于辨钟鼎古器，博闻强识"，"多识奇字"，平日博求钟鼎古器，圭璧宝玩，森然满家。"绍圣末，朝廷得玉玺，下礼官诸儒议，言人人殊。公麟曰：'秦玺用蓝田玉，今

1 宋·邓椿：《画继》第3卷，第13页。

2 两宋士人画家善画人物者，多善鞍马而不甚精花鸟，如李公麟《摹韦偃牧放图》卷等即为显例，为叙述方便，本书将士人鞍马画附于人物后。

玉色正青，以龙蚓鸟鱼为文，著帝王受命之符，玉质坚甚，非昆吾刀、蟾肪不可治，琱法中绝，此真秦李斯所为不疑。'议由是定。"[1]

李公麟雅善作画，心通意彻，直造玄妙。平时所画"多以澄心堂纸为之，不用缣素，不施丹粉。"释道、人物、山水、花鸟、鞍马诸画科无一不精，技法全面，人物、鞍马更是承前启后，世所公认。他之所以取得卓越成就，主要是因为顺次完成了师古人、师造化（生活）与师心三个步骤，且能灵活处理三者之间的关系，不拘泥滞碍，终臻大成。

他既注重师法古人，主要传承、发扬顾恺之、吴道子一系人物画风，"始画学顾、陆与僧繇、道玄及前世名手佳本，至磐礴胸臆者甚富"，又不为前人范围，"集众所善，以为己有，更自立意，专为一家，若不蹈袭前人，而实阴法其要。"[2]

公麟还善于认真、细心观察、提炼生活中各色人物，下笔"能分别状貌，使人望而知其廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶，至于动作态度、颦伸俯仰、小大美恶，与夫东西南北之人，才分点画，尊卑贵贱，咸有区别。"[3]一则逸闻十分形象地注解了这一点："元祐间，黄、秦诸君子在馆。暇日观画，山谷出李龙眠所作《贤已图》，博弈、樗蒲之俦咸列焉。博者六七人，方据一局，骰迸盆中，五皆玈，而一犹旋转不已，一人俯盆疾呼，旁观皆变色起立，纤秾态度，曲尽其妙。相与叹赏，以为卓绝。适东坡从外来，睨之曰：'李龙眠天下士，顾乃效闽人语耶!'众咸怪，请其故。东坡曰：'四海语音言六皆合口，惟闽音则张口，今盘中皆六，一犹未定，法当呼六，而疾呼者乃张口，何也?'龙眠闻之，亦笑而服。"[4]此师造化（即生活）也。此外，公麟人物画以善于描绘当时文士生活题材著称，以《山庄图》、《西园雅集图》名闻遐迩、影响深远，亦师造化（即生活）之一端也。

公麟还强调师心，"以立意为先，布置缘饰为次"，立意构思，别出心裁，与传统迥异。就道释、人物画而言，如黄庭坚《题摹燕郭尚父图》云："凡书画当观韵，往时李伯时为余作李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓，引满以拟追骑。观箭锋所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：'使俗子为之，当作中箭追骑矣。'余因此深悟画格。此与文章同一关纽，但难得人入神会耳。"[5]这是说，李广箭尚在弦，而追骑已"应弦"而倒，假如平常画工来画，"当作中箭追骑矣"。意到而笔未必到，以予观者联想空间，匠心独运、构思奇巧如此，方得谓之有韵；公麟曾画陶潜《归去来兮图》，"不在于田园松菊，乃在于临清流处"[6]；作《阳关图》，"以离别惨恨为人之常情，而设钓者于水滨，忘形块坐，哀乐不关其意"[7]；画"佛像每务出奇立异，使世俗惊惑而不失其胜绝处"，如所画"长带观音"、"石上卧观音"都颇具创新性，"盖前此所未见也"；"画自在观音，跏趺合爪，而具自在之相，曰：'世以趺坐为自在，自在在心不在相也"[8]；如此等等，是以《宣和画谱》卷七云："其成染精致，俗工或可学焉，至其率略简易处，则终不近也。"[9]

李公麟对画史的卓越贡献主要表现在以下两个方面：

其一，将文士的思致、襟怀融入画工的创意、技巧中，对六朝隋唐以来占画苑主

1 《宋史》第444卷《文苑传六·李公麟》。
2 《宣和画谱》第7卷，第74页。
3 《宣和画谱》第7卷，第74页。
4 宋·岳珂：《桯史》第2卷《贤已图》，《宋元笔记小说大观》本，第4349页。
5 宋·黄庭坚：《山谷题跋》第3卷《题摹燕郭尚父图》，第25—26页。
6 《宣和画谱》第7卷，第74页。
7 《宣和画谱》第7卷，第75页。
8 宋·邓椿：《画继》第3卷，第13页。
9 《宣和画谱》第7卷，第74页。





李公麟《摹韦偃牧放图》，绢本设色，纵 45.7 厘米、横 428.2 厘米，故宫博物院藏

流的张僧繇、吴道子一系画工人物画作了“雅化”处理，使之进入“士人画”轨道。正如《宣和画谱》所曰：“故创意处如吴生，潇洒处如王维。谓《华严会》人物可以对《地狱变相》，《龙眠山庄》可以对《辋川图》是也。此皆摭前辈精绝处，会之在己，宜出尘表。”[1]

其二，绘画语言的“更新”是评价画家画史地位的重要指标之一，公麟不用色彩，仅以墨笔线条勾勒表现物象，在“白描”技法上具有创新性，对后世“白描”法之流行，有巨大的开启、推动作用。刘克庄云：“前世名画如顾、陆、吴道子辈，皆不能不着色，故例以丹青二字目画家。至龙眠始扫去粉黛，淡毫轻墨，高雅超谊，譬如幽人胜士褐衣草履，居然简远，固不假衮绣蝉冕为重也。于乎，亦可谓天下之绝艺矣。”[2]过去仅作“粉本”的线描画稿，被李公麟确立为简洁、明快的“白描”创作手法，以线条自身之浓淡、轻重、粗细、虚实、快慢、刚柔、疏密等去表现物象之形体、质感，使“线”与“色”分立，成为直接的、独立的艺术表现形式。

李公麟性情高洁雅致，“仕宦居京师十年，不游权贵门，得休沐，遇佳时，则载酒出城，拉同志二三人访名园荫林，坐石临水，翛然终日。当时富贵人欲得其笔迹者，往往执礼愿交，而公麟靳固不荅。至名人胜士，则虽昧平生，相与追逐不厌。乘兴落笔，了无难色”[3]，“一时名士，俱留纪咏。”画作流传甚广，宣和御府藏其画作一百有七件，如《写大梵天像》二、《揭帝神像》一等；《画继》著录有《孝经图》、《九歌图》、《归去来图》等十六件图。现有《摹韦偃牧放图》卷、《五马图》卷等传世。

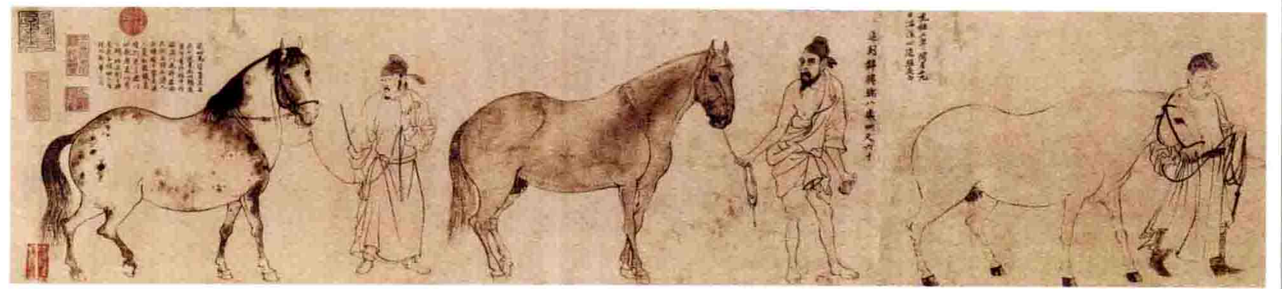
《摹韦偃牧放图》卷原图为唐代画马名家韦偃所作，李公麟以长卷摹制。皇家御苑内，原野一望无际，成群结队的骏马随山川地势变化，或聚，或散，或远，或近，或疏，或密，场面浩大，气势雄壮（全卷共计画骏马一千二百八十六匹，牧人一百三十四个）。布局谨严自然、疏密得当，形象刻画准确生动，笔法挺利流畅。虽为摹本，却既保存了唐代韦偃画迹，又体现出东坡诗所云“龙眠胸中有千驷，不惟画肉兼画骨”特色。卷右有小篆书“臣李公麟奉敕摹韦偃牧放图”款，后幅有明太祖朱元璋题记一则，本幅有清高宗

---

1 《宣和画谱》第7卷，第75页。

2 宋·刘克庄：《后村先生大全集》第99卷，《宋辽金画家史料》本，第511页。

3 《宣和画谱》第7卷，第75页。


李公麟《五马图》，纸本墨笔，纵 28.9 厘米、横 224.3 厘米，日本收藏

弘历题诗及宋“宣和中秘”、明“万历之玺”、清“蕉林藏书画印”等藏印三十余方。《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》、《庚子销夏记》等书著录。

《五马图》卷依次绘哲宗元祐元年（1086）至三年间贡入骐骥院的凤头骢、锦膊骢、好头赤、照夜白等五匹名马，每匹马前均有一名奚官（或圉人）牵缰，其中二人为少数民族，另三人为汉族。除一马勾勒后以浓淡墨渲染，一马部分以浓淡墨渲染以示皮毛花斑外，其余三者均采用白描画法，线条简劲挺阔，苍逸潇洒。人物形象描画生动，性情跃然纸上。全五幅虽不假色彩，而神采焕然。恰到好处地佐证了《宣和画谱》所评：“大抵公麟以立意为先，布置缘饰为次，其成染精致，俗工或可学焉，至率略简易处，则终不近也。”画上无作者款署，而有黄庭坚数段笺题，拖尾有黄庭坚、曾纡题跋，庭坚题为李公麟作，可确信为公麟真迹。卷中尚有清乾隆帝数题。图中钤南宋内府，元柯九思，清宋荦、清内府等鉴藏印，《大观录》、《石渠宝笈》续编著录。

《免胄图》卷（又名《郭子仪单骑降虏图》、《郭子仪单骑降番图》等，纸本白描，纵32.3厘米、横223.8厘米，台北故宫博物院藏）描绘唐代名将郭子仪说服回纥大破吐蕃一事（《旧唐书》详载）大意。图为郭子仪率数十骑免胄（徒手不着盔甲）见回纥首领大酋，大酋舍兵下马拜见情景。左侧伫立者为郭子仪所率部将兵骑，仪容镇定。右侧阵营庞大者为入侵关中之回纥兵骑，惶惶无措。回纥大酋戎装携副将滚鞍落马，单膝跪地作钦服之状，拜见免胄着燕服之郭子仪。郭神情雍穆诚恳，俯身援手以礼相见，体现出名将风范。款署：“臣李公麟进”；引首乾隆御笔“至诚昭揭”四字，钤玺一：“古稀天子”；画上有乾隆壬子仲冬上浣御题诗二首；又题：“公麟妙迹所见甚多，此为第一”；拖尾有韩准至正丁未（1367）十二月下浣跋。鉴藏玺印：八玺全、“五福五代堂古希天子宝”、“八征耄念之宝”等；收传印记：“黔宁世家”、“沐府图书”、“沐璘廷章”等；《清河书画舫》卷八、《石渠宝笈》续编等著录。

该画所绘甲胄图像有助于了解唐宋（尤其是宋代）物质文化中甲骑具制度的演变，沈从文说：“本图虽有甲骑具装，多是典型宋式，和近年出土唐金银装甲骑少共同处。兵器中惟三尖两刃长矛，《唐六典》曾提及，属于唐式。至于长鞘作箭头形和戈戟式样，亦少实用意义。因此画虽极生动活泼，只能供宋代甲骑比较参考，难于作唐代甲骑材料

应用。”[1]

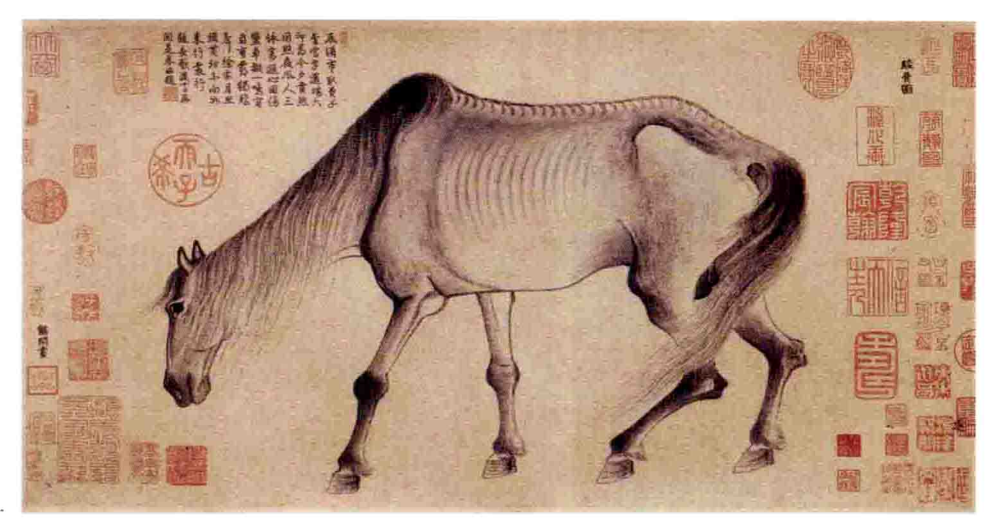
李公麟在文艺上取得的卓著成就，为世所推，如《宣和画谱》“李公麟”条云：“当世无与伦比”[2]；《画继》“李公麟”条云：“士夫以谓鞍马愈于韩幹，佛像追吴道玄，山水似李思训，人物似韩滉，非过论也”[3]；《宋史》李公麟本传曰：“传写人物尤精，识者以为顾恺之，张僧繇之亚。”李公麟重振了北宋人物画，代表着宋代人物画最高水平，如《图绘宝鉴》卷三“李公麟”条云：“当为宋画中第一，映照前古者也。”[4]承上启下，对后世人物画的发展起着巨大规范、促进作用。

李公麟在绘画上取得之成绩如此之大，以至于其诗名、文名、书名、鉴藏名全为画名所掩，《宣和画谱》曰：“故止以画称”[5]；《画继》曰：“史称以画见知于世，非确谕也”[6]；《宋史》本传曰：“黄庭坚谓其风流不减古人，然因画为累，故世但以艺传耳”；如此等等。

龚开（1222—1304），字圣予，一作圣与，号翠岩，淮阴人。景定年间（1260—1264）曾先后为赵葵、李庭芝幕僚，任两淮制置司监官，掌管茶盐、酒税、场务、征输及冶铸之事。入元隐居不仕，卖画自给，以遗民身份往来于杭州、苏州等地。更具有刚正不阿之民族气节，正是这种高尚品德，使他的作品神采焕发。龚开身材修颀，美髯，工文、能书、擅画，多才多艺，文艺自成一家。柳贯《题江矶图卷后》谓其“年已七十余，疏髯秀眉，颀身逸气，如古图画中仙人剑客。时时为好事者吟诗、作书画，韵度冲远，往往出寻常笔墨畦町之外。”[7]文章传世者有《宋江三十六赞》、《宋文丞相传》、《宋陆君实传》、《辑陆君实挽诗序》等。前者为最早记录水浒三十六人姓名、绰号者，系研究《水浒传》之重要资料，在文学史上有一定地位。龚开以擅画著称于世，工画人物、鞍马；兼工山水、花卉；尤精墨鬼钟馗，“怪怪奇奇，自出一家。”注重师法，山水师米友仁，人马师曹霸，花卉杂师古作。如汤垕《古今画鉴》评曰：“画马专师曹霸，得神骏之意，用笔颇粗，此为不足耳。画人物亦师曹、韩，画山水师米元晖，梅、菊、花卉杂师古作，卷后必题诗或赞跋，皆新奇。”[8]

稍晚于龚开的吴莱评其《唐马图》：“风鬃雾鬣，豪骭兰筋。”[9]可见龚氏画马风格与其所师法的曹霸、韩幹彪悍肥壮之马已大不一样，而是豪骨劲筋之瘦马，颇有创新性，所谓“自出一家”也。对他的瘦马，历代均有题咏，如俞德麟题《郭元德所藏龚圣予瘦马图》云：“我知髯龚欲画时，天地黯黪风烟悲。离离禾黍今如此，谁识羸骖真騄駬！明年野外春草平，瑶池八骏还争鸣。此时更倩髯龚笔，一扫箾云龙八尺”[10]；倪瓒题《瘦马图》云：“高马小儿传意象，诗就还成瘦马图。夕阳沙岸如山影，天闲健步何由骋？后世徒知绘可珍，轶知义士愤欲瘦”[11]；龚璛题《龚岩翁龙马图》诗云：“学古斋中楚龚，揽

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第480页。
2 《宣和画谱》第7卷，第76页。
3 宋·邓椿：《画继》第3卷，第12页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第26页。
5 《宣和画谱》第7卷，第76页。
6 宋·邓椿：《画继》第3卷，第12页。
7 元·柳贯：《柳贯诗文集》，杭州：浙江古籍出版社，2004年，第378页。
8 元·汤垕：《古今画鉴》，第708页。
9 吴莱：《桑海遗录序》，见《渊颖集》第12卷，转引自杜哲森《元代绘画史》，《中国绘画断代史丛书》，北京：人民美术出版社，2000年，第10页。
10 元·俞德邻：《佩韦斋集》第2卷，《文渊阁四库全书》本。
11 明·李日华：《六研斋笔记》第4卷，《文渊阁四库全书》本。



龚开《骏骨图》，纸本墨笔，纵29.9厘米、横56.9厘米，日本大阪市立美术馆藏

天飘御风鬃。莫论将军画马，试看老子犹龙”[1]；等等。

龚开在自题《瘦马诗》及跋中表达了何以画瘦马，诗云：“一从云雾降天阔，空进先朝十二闲；今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山”；题云：“经言马肋贵细而多，凡马仅十许肋，过此即骏足，惟千里马多至十有五肋。假令肉中画骨，渠能使十五肋现于外，现于外，非瘦不可，因成此相，以表千里之异，尪劣非所讳也。”[2]曹、韩之马丰肥；东坡云：“龙眠胸中有千驷，不唯画肉兼画骨。”而龚开认为十五马肋不现于外不能表现千里马之骏，故他的马瘦骨嶙峋，古未有之。

现在能确定为龚开画马真迹的有《骏骨图》卷。《骏骨图》卷以特写方式于画幅中部画瘦马一匹。伸颈低首，作沉思状，鬃尾飘拂，目光凛厉，虽瘦骨嶙峋，但精神矍铄，十五肋凸露，显其千里之志。画法先用墨笔勾勒轮廓，线条挺劲，肋骨、脊骨、腿骨线条更见刚劲有力；再以淡墨渲染皴擦，分向背，别阴阳，生动而富有立体感。马鬃、马尾以细笔长线梳毛，挺利而富有弹性，将随风飘拂之动感表现了出来。全幅技法恰到好处地表现出千里马刚毅不屈之性格特征。卷后龚开自题诗有“今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山”之句，观画吟诗，可感其郁郁悲怆之情，显然，此画寓意深刻，极具象征意味。该卷右上方题“骏骨图”三字，左下方款署“龚开画”。卷后除龚开自题外，尚有杨维桢、倪瓒、龚骕、陈深、俞焯、杨翥等人跋。画上钤有明项元汴、陆树声、李日华，清高士奇、安岐、清内府等鉴藏印。《六研斋笔记》、《平生壮观》、《大观录》、《墨缘汇观》续录、《石渠宝笈》续编、《穰梨馆过眼录》、《无益有益斋读画诗》等书著录。

《韩非子·外储说》载，齐王问画工画之难易，画者曰“犬马最难”，“鬼魅最易”，且曰“鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。”[3]汉张衡亦曰：“画工恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事难形而虚伪不穷也。”[4]龚开对这种由来已久的画鬼神易、犬马难之论点不以为然，而是认为：“人言墨鬼为戏笔，是大不然。此乃书家之草圣也。岂有不善真书而能作草者?”并进一步阐释，画人物如同写真书，画鬼如同写行草书，行草本乎真，鬼画基于人物画。基于这样的认识，龚开的墨钟馗画法为鬼神画开辟了新途，备受当时及后世推

1 元·龚骕：《存悔斋稿》，《文渊阁四库全书》本。

2 伍蠡甫：《中国名画鉴赏辞典》，上海：上海辞书出版社，1993年，第398—401页。

3 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，第4页。

4 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，第9页。





龚开《中山出游图》，纸本墨笔，纵32.8厘米、横169.5厘米，美国弗利尔美术馆藏

崇。现存代表作《中山出游图》卷等以水墨纸本长卷形制，描绘钟馗与小妹出游行进队伍。钟馗在前，后为其妹，皆坐肩舆而行。二人前后左右有大小鬼二十余个，或抬肩舆，或挑、或背物什，形象奇特生动，姿态各异。钟馗虎目豹鼻，浓须虬髯，侧首返顾；衣纹线条粗犷豪放，疏密得当，随内部结构转折，暗示身材魁梧，肌肉结实，有助于表现钟馗疾恶如仇，气吞万鬼之威仪。小妹则拱手端坐，目视前方，面颊上半白，以示本来俊白肤色，下半黑，以浓墨代胭脂，称"墨妆"，目与兄盼顾；衣纹淡墨勾勒，线条细秀，利于表现人物之窈窕秀丽。在随侍人物中，有些女鬼面部亦着"墨妆"。其余众男鬼面目丑陋狰狞，四肢裸露，肌肉发达，动作矫健；女鬼面目怪异，身着衣裙，身材修长。小鬼则用浓墨写出，或倒吊竿上，或缚于竿头，或塞于瓮中，或倒拖于地。钟馗脸部以秃笔粗线勾勒后，微加晕染，虬髯用长线钩皴再擦染，根根飘动；鬼卒用破锋勾勒后，或淡墨皴擦，或深墨涂染，表现骨骼肌肉，笔法随意灵活。小鬼以没骨法用浓墨满填，仅交界处留白以示轮廓线。画法不拘一格，十分奇特，为人物线描法开辟了新境。正如文嘉《钤山堂书画记》中评价《钟馗嫁妹图》所云："用浓淡墨涂，然用笔亦精妙为古人所未有，后无有能传者，盖龚乃奇士，故所作亦怪怪奇奇如此。"关于此幅寓意，学界多有论及，如卷后周耘跋语云："翠岩先生负荆楚雄俊，才不为世用，故其胸中磊磊落落发为怪怪奇奇"；金建荣《龚开绘画艺术特点研究述评》说："龚开为何画墨馗如此独到，其背后还有深层寓意。……龚开借这一鬼怪形象来寄托他驱除异族统治复兴宋朝的愿望"，"明代《铁网珊瑚》一书中云：'先生之志在扫荡凶邪耳!'龚开借此画内容与题诗进一步表达国破家亡之痛，发泄胸中郁闷之气，誓志驱除元人统治。"[1]画上无款，卷后作者以八分书题诗作记："髯君家本住中山，驾言出游安所适？谓为小猎无鹰犬，以为意行有家室。阿妹韶容见靓妆，五色胭脂最宜黑。道逢释舍须少憩，古屋无人供酒食。赤幢乌衫固可烹，美人清血终难得。不如归饮中山酿，一醉三年万缘息。却愁有物觑高明，八姨豪买他人

1 金建荣：《龚开绘画艺术特点研究述评》，载《美与时代》2007年11期。

宅。待得君醒为扫除，马党金驮去无迹!”拖尾有黄山樵叟、王肖翁、陈方、钱良右、龚璛、王时、白珽、周耘、丰坊、高士奇等跋。卷中钤有明安国、韩世能，清高士奇、毕泷，近代庞元济等鉴藏印，《铁网珊瑚》、《清河书画舫》、《江村书画目》、《虚斋名画录》等书著录。

小结

两宋“士人画”大师辈出（如李成、范宽、李公麟、米友仁等），极受推崇，发挥着主导画坛的作用。

首先，一般而言，“士人画”之主体（士）“志于道”，人格较为独立，道德水平较高，人文素养较深，社会责任感较强，有操守，有担当，“宫廷画”的引领者在大多数时候虽是皇帝（或皇室），然“士为君师”，在审美意识形态上不但不便对“士人画”直接干预，而且会主动推崇、学习、亲近与拉拢（如王诜与苏轼、李公麟、米芾等雅集，甚为亲近；徽宗朝画院以文士米芾、宋子房等为“画学”博士；钦宗皇后朱氏“学米元晖着色山水甚精妙”；高宗礼遇米友仁等）。

其次，自三代秦汉以来，“以道自任”之“士”（或君子）有视邦有道、无道选择亲近、疏离政权（即“邦”、“君”）之传统，亲近之方式主要是出仕，疏离之方式主要是隐居，如《论语》云：“子曰：‘道不行，乘桴浮于海’”；“子曰：‘宁武子邦有道则知，邦无道则愚。其知可及也，其愚不可及也’”；“子曰：‘笃信好学，守死善道。危邦不入，乱邦不居。天下有道则见，无道则隐。邦有道，贫且贱焉，耻也。邦无道，富且贵焉，耻也。”如本章所述士人画家龚开、赵孟坚、郑思肖、扬无咎等即此等退隐之士。反过来看，“君”为了显示“邦有道”会尽可能礼遇、拉拢有才德之士为其效命（如本章所述士人画家李成、郭忠恕等即显例），尤以两宋为甚，如赵宋开国之初即有“与士大夫治天下”政策，南宋末恭帝诏曰：“我朝三百余年，待士大夫以礼”，柳诒徵《中国文化史》说：“盖宋之政治，士大夫之政治也。政治之纯出于士大夫之手者，惟宋为然。”“士人画”与“宫廷画”之关系亦如此，这应当就是神宗允许郭熙将“士人画”中李成画法承转入画院；米友仁画艺为高宗宠遇；师法“士人画”中荆浩、范宽画法之李唐为徽宗、高宗朝画院礼遇，并成功开启出南宋四家院体山水画派之根本原因。

第九章
意似便已：两宋文人画

一般认为“文人”即“士人”、“士大夫”，合称“文人士大夫”，“文人画”与“士人画”名异实同，将“士人画”附丽于“文人画”一起叙述。实则二者之间虽有相似处，区别却是主要的，表现在审美意识形态、画法与画风等各方面（已详于本书《绪论》部分），是以，本书将两宋“文人画”与“士人画”分开叙述。

第一节　水墨之戏：何谓“文人画”？

迄今为止，关于“文人画”起源于何时，有多种说法，但起于北宋说更能得到多数学者认可，占了主流。如熊纬书《论“文人画”》说：“谈起‘文人画’，由来都认为宋代的苏东坡、米芾”[1]；葛路、克地《宋代文人审美观》说：“兴起于宋代的文人画”、“宋代文人画的出世，同当时文坛上有影响的欧阳修、苏轼、米芾、黄庭坚等人的艺术主张直接相关”[2]；王逊《苏轼和宋代文人画》说：“文人画家们自己往往把王维，甚至顾恺之作为这一潮流的开始。这一说法在一定程度上把文人画潮流的历史地位夸大了。这一潮流的真正形成是在北宋晚期——神宗时期”[3]；阮璞《〈画继〉所显示之宋代文人画观》云：“北宋中期至晚期，为吾国绘画史上文人画派由萌动以至于崛起之重要时期”[4]；郑明宝《文同、苏轼与文人画的关系怎样》说：“文人画兴起于北宋”[5]；徐书城《宋代绘画史》说：“中国绘画史上所谓‘文人画’的勃兴和成长的重大历史行动。最早的奠基者应是北宋的苏轼和文同”[6]；邵彦编著《中国绘画的历史与审美鉴赏》说，文人画“产生于北宋”[7]；等等。

阮璞在《苏轼心目中的“士人画”主要是指哪类画?》一文中将“文人画”一分为二，提出了“文人正规画”、“文人墨戏画”两个概念，认为二者所指大不相同，“文人正规画”就是“士人画”，而

1 熊纬书：《论“文人画”》，载《美术》1959年第3期，第39页。

2 葛路、克地：《中国艺术神韵》，天津：天津人民出版社，1993年，第195页。

3 王逊：《苏轼和宋代文人画》，据《王逊美术史论集》，石家庄：河北教育出版社，2009年，第106页。

4 阮璞：《画学丛证》，上海：上海书画出版社，1998年，第169页。

5 《古代艺术三百题》，上海：上海古籍出版社，1989年，第272页。

6 徐书城：《宋代绘画史》，第140页。

7 邵彦编著：《中国绘画的历史与审美鉴赏》，北京：中国人民大学出版社，2007年，第201页。

将以文同、“只能画一点墨竹及水墨枯木、怪石”的苏轼、“可能包括米芾的墨戏云山在内”[1]等为代表的称作“文人墨戏画”。本文认为，阮先生所说的“文人墨戏画”实际上可以简称为“文人画”或“墨戏”，两宋作“文人画”或“墨戏”者主要有文同、苏轼、米芾等文士。卢辅圣《中国文人画通鉴》所说“只有到了苏、米那种‘恢诡谲怪滑稽于秋毫之颖’、‘信手作之’、‘意似便已’的墨戏绘画完成了对正规画的解构，……文人画才真正作为一种具有独立意识的绘画形态登上了历史舞台。”[2]是有道理的。

此处还需要对当时“墨戏”内涵稍作说明。王逊说：

“他们（指‘米氏父子’）的画法称为‘墨戏’，是指他们在创造有生活根据的艺术形象时的自由如意，如漫不经意，如游戏。”[3]

阮璞说：

“文人墨戏画之所以被称为‘墨戏’，顾名思义，似乎是文人墨客的一种无意为之的游戏之作，是不足以正面反映作者的思想、学识和抱负的。”[4]

这一“顾名思义”之论，恐怕是难以成立的。当时失意文士（如文同、苏轼、米芾等）虽然将他们排遣内心愤懑的文艺尤其是书画创作多称之为自遣、自娱、墨戏、戏作之类，但我们现在决不能“顾名思义”地就将其定位在今天人们所理解的工作之余的“休闲”、“娱乐”、“消遣”、“游戏”与“儿戏”层面上。比如，作为当时“苏门六君子”之一，同时也是“江西诗派”“三宗”之一的陈师道（其他两宗是黄庭坚与陈与义）在写给黄庭坚的信中述其六年谪居“无一钱之入”、“艰难困苦”时云：“不废书，时作小词以自娱，用以卒岁”，显然，书法与小词的创作成了他的精神寄托与情感慰藉。同样，穷困不堪的苏轼在黄州所作“时见幽人独往来，飘渺孤鸿影。……拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷”、“人生如梦，一樽还酹江月”等词，所作《黄州寒食诗帖》等书法，所作墨竹、枯木、怪石等绘画，也丝毫不能让人感觉有今天人们所理解的闲情逸致式的娱乐、游戏、儿戏。相反，黄庭坚在其词中读出了一股直逼后脊的千年寒气，米芾在其枯木画中读出了“其胸中盘郁”。因而，其时“墨戏”、“戏笔”的实质应该是忧愤久郁于胸的文士通过无拘无束的书画创作活动，宣泄消极情感，缓解内在压力，摆脱精神困境，恢复心理平衡。[5]足以正面反映作者的思想、学识和抱负。

那么，“墨戏”何以应作如此理解，这与北宋中后期文士在党争中受到伤害，胸中郁勃之气无所抒发，只能发为“墨戏”关系至为紧密。

第二节 心之忧矣，我歌且谣：北宋党争与文人画

党争贯穿北宋的大部分时间，由变法与反变法双方形成的新旧党争是北宋中后期政治生活中永不落幕的主题，而这一主题又极为深刻地影响到当时文士的境遇与心态。

先是仁宗庆历年间（1041—1048）范仲淹、富弼、欧阳修与章得象、夏竦之间的“庆

1 阮璞：《苏轼的文人画观论辨》：“可能包括米芾的墨戏云山在内，米芾不满于‘山水古今相师，少有出尘格者’。因而就‘信笔作之，多烟云掩映，树石不取细，意似便已’。”《中国画史论辨》本，第135—136页。

2 卢辅圣：《中国文人画通鉴》，第57页。

3 王逊：《苏轼和宋代文人画》，载《美术研究》1979年第1期，第63页。

4 阮璞：《苏轼的文人画观论辨》，《中国画史论辨》本，第146页。

5 拙著《迈往凌云——米芾书画考论》对“墨戏”内涵有详细考察，请参考。

历朋党”。而后，神宗熙宁二年（1069），王安石出任参知政事，次年，又升任宰相，开始大力推行改革，进行变法。由于变法过程中存在种种问题，遭到了以司马光为首的旧党之反对。哲宗元祐元年（1086），虽然新旧双方党魁王安石、司马光相继去世，但党争并未平息，而是愈演愈烈愈复杂。哲宗年幼，高太后听政，废新法，重用旧党。由于失去了新党制衡，旧党内部开始分化，出现了三派：以程颐为首的“洛党”，以刘挚为首的“朔党”与以苏轼为首的“蜀党”。此三派虽从整体上说属同一阵营，但仍然互相挤兑倾轧。高太后去世后，哲宗亲政，废黜旧党，起用新党，政治路线与太后时的几乎完全相反。哲宗以后，徽宗（1101—1125）前期尽力调解两党之争，但由于用人不当，功亏一篑。蔡京掌握大权后，阳行元丰改革之法，阴谋打击异己之实。如此等等，再三反复，剪不断、理还乱，可以说北宋中后期的历史，就是一部党争史。派系林立，“你方唱罢我登场”，矛盾错综复杂，一方一旦失势，不但党魁首先遭殃（如变法的总设计师王安石曾两次罢相，后因其所倡导的变法被反对派完全终结，郁郁而终），而且身不由己卷入其中的绝大多数文士也随即面临贬谪、丢官、流放，贫困交加、颠沛流离、居无定所，甚至生存也成为问题，天天都有屈死沟壑之忧。这些学富五车、才高八斗，得势时耀武扬威的文士长时间遭受如此境遇，志意难抒，胸中愤懑难平不难想象，此时的他们当然不会让久郁心中的忧愤之气活活憋死，怎么办呢？

尽管愤懑不平、怨天尤人，毕竟这只属于“人民内部矛盾”。加之饱读诗书的文士大抵都有“忠君爱国”、“达则兼济天下，穷则独善其身”、“修身俟命”、“文质彬彬，然后君子”、“夫子温、良、恭、俭、让”、“乐而不淫，哀而不伤”等儒家思想基础与内在追求维持着平衡，因而，还不至于革命。但胸中忧愤不平尚在，总得发泄，发泄又需有渠道。显然，在革命等其它渠道都不可能的情况下，文艺就成了最好的方式，而这本为当时文化传统中怀才不遇的文士不得不选择的宿命。如屈原《离骚》云：“和调度以自娱兮，聊浮游而求女”；陶渊明《五柳先生传》云：“常著文章以自娱，颇示己志”；等等。因而，他们唯一的选择是接续屈原、陶渊明等的传统，以著述、文艺抒写心志，自遣自娱。然而，不得不注意的是，在中国文化传统中，如上引屈原、陶渊明等所说的“自娱”仅是表面现象，因为后世人们恐怕谁也不能从他们的诗、文、骚、赋中读出消遣、娱乐、儿戏来，相反，读出的是屈原、陶渊明等所寄寓的不为逆境所屈的高尚人格与崇高理想，而这种人格与理想以其极大的魅力又时时昭示与引导着后来者努力的方向。因而，“自娱”的真正目的是有所为而作，是通过“立言”（或文艺创作）来实现自己的人生价值与寄寓自己的理想。此处不妨稍作展开，先秦左丘明《左传》总结云：“太上有立德，其次有立功，其次有立言；虽久不废，此谓不朽。”[1]这“三不朽”不仅是先秦人们实现自身价值的规矩，也是此后中国人，特别是文士实现自身价值的金科玉律，北宋文人何能例外？如上文所述，在党争大语境中，他们“立德”、“立功”之路几乎已经被完全堵死，实现自身价值的选择只有“立言”。那么，何谓“立言”？“立言”何以能作为个人安身立命、实现自身价值的选择？唐孔颖达疏云：“立言，谓言得其要，理足可传，其身既没，其言尚存。”可见，“立言”实际上是通过著书立说（当然也包括诸如书画等文艺创作）以实现“不朽”。在古人的心目中，“立德”、“立功”是敦民化俗的礼乐政教，被视为“大道”，十分重要，而做官是实现它的最重要途径；“立言”则是诗文歌赋、工巧技艺，被视为“小道”，常被轻视，如东汉大儒扬雄云：“诗赋小道，壮夫不为”。“德”、“功”、“言”对个人安身立命而言虽有主次轻重之分，但无论“大道”、“小道”，毕竟均是“道”的显现，只是显现的方式有所不同而已。纵然是小道，也有“可观”处，也是不可缺少的。如《论语·述

---

1 晋·杜预集解、唐·孔颖达等正义：《春秋左传正义》卷三五《襄公二四年》，《十三经注疏》本，上海：上海古籍出版社，1997年，第1979页。凡本书用《十三经注疏》皆据此本，以下不赘录。

而》云："子曰：'志于道，据于德，依于仁，游于艺'"；《论语·子张》云："子夏曰：'虽小道，必有可观者焉。'"汉郑玄注云："小道，如今诸子书也。"既然圣人都倡导和实践"游于艺"，都肯定"小道"中"必有可观者"，当然"立言"（如书画创作等）对于个人的安身立命而言，就不可或缺了，特别是当"立德"、"立功"的道路被完全堵死以后。甚至可以说，"立言"是仕途失意、怀才不遇的传统文士实现自身价值的宿命。

在以"学而优则仕"为基本信念的传统社会中，文士怀才不遇，做官无望的直接后果是穷困潦倒，忧愤满腹，而穷困忧愤又不可能久郁于中，必须发之于外，否则非得憋屈死不可，而文艺几乎是唯一可能的抒发心志的方式。这就又涉及到当时文化传统中悠久强大的因穷困忧愤而著书立言的"愤书"传统。《诗经·魏风·园有桃》云"心之忧矣，我歌且谣"[1]；《论语·阳货》云"（诗）可以怨"[2]；《楚辞·九章·惜诵》云"惜诵以致愍兮，发愤以抒情"[3]。《史记·太史公自序》对其前的"愤书"传统作了精彩的总结：

"昔西伯拘羑演《周易》，孔子厄陈蔡作《春秋》，屈原放逐著《离骚》，左丘失明厥有《国语》，孙子膑脚而论《兵法》，不韦迁蜀世传《吕览》，韩非囚秦《说难》《孤愤》，《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也，此人皆意有所郁结，不得通其道也。故述往事，思来者。"[4]

韩愈《送孟东野序》云：

"大凡物不得其平则鸣。……人之于言也亦然。有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎？"[5]

欧阳修《梅圣俞诗集序》云：

"予闻世谓诗人少达而多穷，夫岂然哉？盖世所传诗者，多出于古穷人之辞也。凡士之蕴其所有而不得施于世者，多喜自放于山巅水涯。外见虫鱼、草木、风云、鸟兽之状类，往往探其奇怪。内有忧思感愤之郁积，其兴于怨刺，以道羁臣、寡妇之所叹，而写人情之难言。盖愈穷则愈工。然则非诗之能穷人，殆穷者而后工也。"[6]

……

在中国文化传统中，与此一致的论述俯拾皆是，内容涉及到文艺创作的各个门类。因而，可以说"立言"或文艺创作的本质特征即在于怀才不遇、贫困潦倒的文士满腔"忧愤"的抒发，胸无忧愤便不会有精彩纷呈之"立言"或文艺创作，而通过"立言"，失意的文士完全可以实现与寄寓自己在道德、事功上难以实现的价值与理想。虽然手段不同，但目的却并无二致，正所谓"殊途同归"也。

此外，值得特别注意的是，当时新旧党争中打击异己较为重要的手段之一就是"诗案"（或与之性质相同的有关诗文的事件），即政敌之间相互在对方的诗文中寻章摘句，以"对君不利"为借口罗织罪名，以打击政敌。当时的文士作诗文时稍不留心就有可能

1 汉·郑玄笺、唐·孔颖达等正义：《毛诗正义》第5卷之3《魏风》，《十三经注疏》本，第357页。
2 魏·何晏等注、宋·邢昺疏：《论语注疏》第17卷《阳货》，《十三经注疏》本，第2525页。
3 周·屈原：《楚辞》，《新世纪万有文库》本，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第23页。
4 汉·司马迁：《史记》第130卷《太史公自序》，《二十五史》百衲本，杭州：浙江古籍出版社，1998年，第296页。
5 唐·韩愈：《送孟东野序》，屈守元、常思春主编《韩愈全集校注》，成都：四川大学出版社，1996年，第1464页。
6 宋·欧阳修：《梅圣俞诗集序》，吴文治主编《宋诗话全编·欧阳修诗话》本，南京：江苏古籍出版社，1998年，第241页。

致祸。最著名的是苏轼遭遇到的“乌台诗案”[1]与蔡确遭遇到的“车盖亭诗案”[2]，两个诗案相隔十年发生，前者是新党对旧党的打击，后者可以看作是旧党对新党的报复。所以，当时被贬谪的文士由于害怕政敌“寻章摘句”以罗织“莫须有”的罪名，大都不太敢吟诗。这样，小词、书、画便几乎成了他们发泄愤懑和自遣自娱的唯一通道。可以想见，大批才高八斗、聪明智慧而被贬谪后又“无所事事”、时间充裕的文士成天以小词、书、画创作相标榜，为能事，当时的文人词坛、书坛、画坛会是怎样的一种欣欣向荣景象。不知道是否“后有来者”，以“前无古人”来形容这种盛况应该是一点儿也不过分的。这或许就是文人“尚意”词、书、画在北宋异军突起的根本原因。

第三节　信笔作之：北宋中后期文人画名家

两宋“文人画”主要以文同、苏轼、米芾等为代表，处于新旧党争最为激烈的北宋中后期。

一、文同

文同（1018—1079），字与可，自号笑笑先生，世称石室先生。梓州永泰（今四川盐亭）人。为西汉蜀郡太守文翁之后，蜀人犹以“石室”名其家。出生于书香门第，方口秀眉，操韵高洁，天资学力俱佳，以学名世，又得与当时才俊如苏轼、苏辙、黄庭坚等切磋砥砺，文化艺术修养深厚。宋仁宗皇祐元年（1049）进士及第，历任司封员外郎、秘阁校理与稜州（今四川仁寿）、洋州（今陕西洋县）知州，元丰元年（1078）奉命出任湖州太守。赴任途中，病卒于陈州（今河南淮阳），虽未赴任，后世仍尊称为“文湖州”。著作有《丹渊集》传世（常见者为《四部丛刊》本）。

文同诗、文、书、画皆精，书法擅篆、隶、行、草、飞白。工画竹石、枯木、山水、禽鸟、人物，生平爱竹、种竹，须臾难离，“竹如我，我如竹”，尤以擅画墨竹著称于世，成就极高，就连大文豪苏轼也甘愿执弟子礼学之。苏轼谓“与可有四绝，诗一、楚辞二、草书三、画四。”[3]评价甚高。

竹作为独立画科大致始于晚唐时期，但以勾勒设色居多，而真正在画竹技法与理论上取得重大突破与产生深远影响的是文同，被后世画史推为“湖州竹派”创始人。成就主要表现在以下两个方面：一是强调通过大量观察自然之竹，掌握其生长变化规律，“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴”[4]，“如是而生，如是而死，如是而挛拳瘠蹙，如是而条达遂茂”，即掌握其“理”，亦即苏轼所说：“与可之于竹石枯木，真可谓得其理者也”，这是画好墨竹的基础；二是文同将画竹之法教给了苏轼，

1　“乌台诗案”，元丰二年，监察御史中丞李定、舒亶等人摘取苏轼《湖州谢上表》中语句及苏轼其它诗句，以谤讪新政的罪名逮捕了苏轼，在御史台狱受审，因御史台自汉代以来即别称“乌台”，所以此案称为“乌台诗案”。

2　“车盖亭诗案”，元祐初，宣仁高太后听政，重用旧党，排斥新党。元祐四年（1089）旧党知汉阳军吴处厚告发新党蔡确游安州（今湖北安陆）车盖亭时所作诗中用唐代上元年间郝处俊谏高宗传位于武后事影射高太后，旧党梁焘、刘安世等附和。蔡确被流放岭南新州（今广东新兴）六年，死于贬所。

3　宋·苏轼《东坡集》第16卷，《宋辽金画家史料》本，第362页。

4　宋·苏辙：《栾城集》第17卷《墨竹赋》，《宋辽金画家史料》本，第370页。

苏轼又用理论形式将之固定下来（主要体现在苏轼《净因院画记》中，如“画竹必得成竹于胸中”等）传播，对后世画史影响极大。从这些成就来看，可以说，文同平生所画墨竹是极为精纯专门，并不亚于当时的职业画家，虽有写胸中意气的“墨戏”之作，但在其平生绘画中不占主流。《宣和画谱》“文同”条所云“善画墨竹，知名于时。凡于翰墨之间，托物寓兴，则见于水墨之戏。”给人一种文同平生绘画止于“墨戏”之感，是不全面的。郭若虚《图画见闻志》“文同”条云：“善画墨竹，富萧洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不笋而成者也。复爱于素屏高壁状枯槎老蘖，风格简重，识者珍爱。”[1]只说文同有“风格简重”一路画风，而未将文同画作全视为“墨戏”，应是较客观周到的说法。元夏文彦《图绘宝鉴》卷三“文同”条所云：“善画墨竹，知名于时。或戏作古槎老枿，淡墨一扫，虽丹青极毫楮之妙者形容所不能及也。亦善山水。”[2]与郭若虚所述同一旨趣。下文以叙述文同“墨戏”（即“文人画”）为主，而这又与当时党争脱不了关系。

文同基本上未卷入当时党争，之所以未被卷进去，一是文同卒于元丰二年（1079），而党争最烈在元祐年间（1086—1094）；二是因为他受道家思想影响，深知自己不是那种能够左右逢源与曲己求全之人，面对复杂的朝廷政治局势，宁愿选择“独而远之”的处世方式；三是因为他不但先与新党的王安石关系不错，后来也与旧党的苏洵、苏轼、苏辙一家关系很好，是苏辙的“亲家翁”[3]等，这决定了他既不能与推行新法的王安石对着干，又不能与在很大程度上反对新法的苏轼闹僵。如叶梦得《石林诗话》云：“熙宁初，时论既不一，士大夫好恶纷然，同在馆阁，未尝有所向背。”[4]但自小立定为天下黎民做事的他又并非畏首畏尾的平庸之辈。在这种左右为难的情况下，大概是道家思想教会了他要退避隐忍，于是他乞求外任，离开了京城这个是非之地。文同的这种独立不依的处世方式，保证了他相对平安但甚为清贫的一生（按：文同是著名的“清贫太守”）。比如，文同、苏轼、苏过等都画墨竹，水平都不差，然而文同入《宣和画谱·墨竹谱》，苏轼、苏过却与画谱无缘，正如宋代方回《桐江续集》所云“《画谱》仅取十二人，有文同无东坡，禁元祐学也。”[5]但能免党争之祸并不等于说稍有良知之人在当时的政治环境中就能得到内心的平静或内心没有忧愤。如熙宁十年（1077），文同赴京判登闻鼓院数月，每日都会接到络绎不绝的诉状以及不远千里来京城诉冤的百姓，其中大部分是因为腐败官吏以推行新法为由贪污勒索以致无法生活下去的人。这让文同十分棘手，因为如判百姓胜诉，有阻挠推行新法把自己推向旧党一方之嫌；如判官吏胜诉，不但有把自己推向新党一方之嫌，而且百姓确有冤情，自己又于心何忍？在万般无奈的情况下，第二年，文同故伎重施，再次祈求外任，如此等等。不难见出，并非想置身事外者都能真正做到置身事外，在那样一个大染缸中，想“出淤泥而不染”是很难办到的。事实上“靖深超然，不撄世故”[6]的文同虽身为朝官，心怀拯救黎民壮志，在当时的政治环境中却回天乏术。理想与现实的矛盾煎熬内心，其忧愤之气并不比置身党争中的人少。为了排遣这种难平之气，他消遣、游戏的办法是“学道”与画墨竹。如文同曾经自题《墨竹图》云：“熙宁乙酉（1069）冬至日巴郡文同与可戏墨”[7]，熙宁三年（1070）七月二十一日，东坡

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第3卷，第36页。

2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第32页。

3 宋·苏辙《栾城集》第26卷《祭文与可学士文》云：“致祭于故吴兴太守与可学士亲家翁之灵。”《宋辽金画家史料》本，第370页。

4 宋·叶梦得：《石林诗话》卷中，《宋辽金画家史料》本，第377页。

5 宋·方回：《桐江续集》第24卷《题李仲并竹二幅》注，《宋辽金画家史料》本，第403页。

6 宋·叶梦得：《石林诗话》卷中，《宋辽金画家史料》本，第377页。

7 元·汤垕《古今画鉴》云：“尝见张受益古斋泥壁屏上倒垂枝，上题：‘熙宁乙酉冬至日巴郡文同与可戏墨’，奇作也。”《宋辽金画家史料》本，第382页。

跋文同墨竹云：

"昔时与可墨竹见精练良纸，辄愤笔挥洒，不能自已。坐客争夺持去，与可亦不甚惜。后来见人设置笔砚，即逡巡避去，人就求索，至终岁不可得。或问其故，与可曰：'吾乃者学道未至，意有所不适而无所遣之，故一发于墨竹，是病也。今吾病良已，可若何！'"[1]

文同自云其天下闻名的墨竹画是由"学道未至，意有所不适"，从而抒发这种不适之"意"而来的，并且他自认为这是一种"病"，后来"病"好了，即"学道"成功了，也就不愿意再画了。但东坡却不这样认为：

"然以余观之，与可之病亦未得为已也，独不容有不发乎！余将伺其发而掩取之，彼方以为病而吾又利其病，是吾亦病也。"[2]

在苏轼看来，文同的"病"并未愈，还得发为墨竹。值得注意的是，文同"病"得可不轻，如《宣和画谱》卷二十云：

"盖与可工于墨竹之画，非天资异颖，而胸中有渭川千亩，气压十万丈夫，何以至于此哉！"[3]

关于文同墨竹画写的乃是胸中难平之气这一点，黄庭坚借韩愈论张旭草书发挥道：

"近世集贤校理文同遂能极其变态，其笔墨之运，疑鬼神也。韩退之论张长史喜草书，不治它技，所遇于世存亡得丧亡聊不平，有动于心，必发于书。所观于物，千变万化，可喜可愕，必寓于书，以此终其身而名后世。与可之于竹，殆犹张之于书也。"[4]

阮璞先生从"借竹寓兴"的角度论此问题说：

"他（文同）那著名的《纡竹图》，便是创作于这种心境之下。他借两竿'纡竹'的不幸遭遇和艰难处境——一竿因未解箨时遇到蝎子的毒害，故'倮然无他枝'；另一竿'将挺起，为垂岩所轧，力不得竟'——以抒发自己愤懑的情怀。他所刻画的'纡竹'的'屈己自保，生意愈艰'的那种特有的形态，……苏轼在《跋与可纡竹》一文中，一方面特为表出此图有'动心骇目，诡特之观'，另一方面则认为此图可使人'想见亡友（指文同）之风节，其不屈不挠者盖如此云'。……米芾在《画史》中也有一段记载，说文同每次写竹赠人，都因人而异：'一朝士张潜，迂疏修谨，文（同）作纡竹以赠之'。'又作横绢丈余着色偃竹以贶子赡'。写纡竹以赠性情迂疏的张潜，写偃竹以赠屡受压抑的苏轼。"[5]

……

文同在世时，即画名远扬，求画者络绎不绝，不胜烦扰。苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》所云："与可画竹，初不自贵重，四方之人持缣素而请者足相蹑于其门，与可厌之，投诸地而骂曰：'吾将以为袜。'士大夫传之以为口实。及与可自扬州还，而余为徐州，与可以书遗余曰：'近语士大夫，吾墨竹一派，近在彭城，可往求之。袜材当萃于子矣。'"[6]即揭示了这一盛况。宣和御府藏其画作十一件：《水墨竹雀图》二、《墨竹图》四、《折枝墨竹图》一、《疏竹生青壁图》一、《着色竹图》一、《古木修筠图》二。文同墨竹赝品宋元时即已多，据元李衎《竹谱详录》载，他见到的署名文同之作品十余本，无一真品。

现存文同《墨竹图》轴以左上右下向"S"形构图，绘一根倒垂的竹子从画幅的左上角顺势而下再翻转向上。竹竿秀劲俊峭，竹枝横斜，竹叶丰茂飞舞，生动潇洒。竹竿写

---

1 宋·苏轼：《东坡题跋》第5卷，《宋辽金画家史料》本，第367—368页。

2 宋·苏轼：《东坡题跋》第5卷，《宋辽金画家史料》本，第367—368页。

3 《宣和画谱》第20卷《墨竹》，第253页。

4 宋·黄庭坚：《豫章先生文集》第16卷，《宋辽金画家史料》本，第372页。

5 阮璞：《苏轼的文人画观论辩》，《中国画史论辩》本，第149—150页。

6 《苏轼全集》文集第11卷《文与可画筼筜谷偃竹记》，第885页。

出，竹叶撇出，以浓淡墨区分竹叶之阴阳向背，画法与米芾《画史》所记“以墨深为面淡为背，自与可始”吻合，竹叶大小、转侧生动，变化丰富，竹竿、叶梢之飞白笔法自然，全幅正如郭若虚《图画见闻志》所云“富潇洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不笋而成者也。”似不能全以“墨戏”视之。该图无作者款署，仅钤“静闲书屋”、“文同与可”二印。诗堂上有明初王直、陈循二题，画上钤有“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”两方鉴藏玺印。



文同《倒垂竹图》，绢本水墨，纵245.5厘米、横110厘米，中国国家博物馆藏

现存《倒垂竹图》轴（又名《竹》轴），右上左下斜“S”形构图作折枝倒垂墨竹一枝，墨笔撇叶，劲挺利落。款署：“熙宁二年己酉（1069）冬至日巴郡文同与可墨戏”。左方题七言古诗一首，行书共十二行。款署“懒鱼”。押印二方：上“陆氏□□”，中一印不可辨；下“懒鱼”，皆篆书白文方印。“懒鱼应是元人。”[1]《古今画鉴》、《书画鉴影》卷十九等著录。元柯九思《临文同倒挂墨竹图》轴（绢本墨笔，纵108厘米、横49厘米，美国纽约王氏藏）当以此幅为原本。临本款识：“熙宁己酉冬至日巴郡文仝与可，至正癸未端阳节丹秋柯九思临。”《吴越所见书画录》卷三著录。[2]

现存《墨竹图》卷款署：“与可”；图后另纸有元鲜于枢、周伯温跋记、跋诗，与苏轼《枯木怪石图》、柯九思、王右、钱载、罗聘之《墨竹图》合装成一卷，名曰《六君子图》。

现存《墨竹图》轴（绢本水墨，纵142厘米、横129厘米，广州市美术馆藏）款署：“与可墨戏”（残缺）；钤有“文同”、“与可”二方墨印（仅隐约可见）。“画与现保存在台北故宫博物院的文同《墨竹图》轴及中国国家博物馆的文同《倒垂竹图》轴相较，画竹枝叶的笔势和技法是相接近的，风格也是相合的。”[3]

现存《墨竹图》页（纸本水墨，纵31厘米、横48.3厘米，台北故宫博物院藏）款署：“文同”；《石渠宝笈》初编等著录，系《历代名绘》册（十二开）中之一开。

现存《墨竹图》轴（纸本水墨，纵93.4厘米、横41厘米，台北艺珍堂藏）画之上方正中题：“元祐九年（1094）正月十九日李端叔、王已仁、孙子发同在东坡观与可遗墨。”无款印。曾经张大千收藏。《艺珍堂书画》、《大风堂名迹》第一集等著录。

二、苏轼

苏轼（1037—1101），字子瞻，号东坡居士，眉州眉山（今属四川省）人，嘉祐二年

1 史树青：《论文同墨竹》，载史树青《鉴宝心得》，济南：山东画报出版社，2004年，第216页。

2 宗典编：《柯九思史料》，上海：上海人民美术出版社，1963年，第44页。

3 周积寅、王凤珠编著：《中国历代画目大典》（战国至宋代），第313页。

（1057）进士。高名大节，映照古今。他是北宋继欧阳修之后的文坛领袖，散文与欧阳修齐名；诗歌与黄庭坚齐名，合称“苏黄”；开豪放词派，与南宋辛弃疾合称“苏辛”；书法与蔡襄、黄庭坚、米芾并称“北宋四大家”。

苏轼是异军突起的北宋“文人墨戏画”旗手，善画枯木、怪石、墨竹，墨竹以文同为师，又自成面貌，为“湖州竹派”中坚。与文同画墨竹专门精纯不同，苏轼没接受过正规、严格的绘画基本功训练，基础较弱。

文同墨竹画成就极高，是心手相应、意趣与形似相得益彰的典范。文同又是把怎样画墨竹的方法技巧教给苏轼了的，苏轼在《文与可画筼筜谷偃竹记》追记文同所传授的墨竹画法云：

“竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉；自蜩腹蛇蚹以至于剑拔十寻者，生而有之也。今节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎?故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此。”[1]

可惜，这种方法苏轼虽能心领神会，但手上功夫却跟不上，“予不能然也，而心识其所以然。”[2]接下来他讲出了自己创作时心手不能相应的原因：“夫既心识其所以然而不能者，内外不一，心手不相应，不学之过也。”[3]“不学”当然是指没有长时间刻苦操练专门的墨竹画形似技巧。

苏轼所写枯木、怪石、墨竹等皆为平生贬谪岁月中淤积于胸难以抒发的郁勃之气，即均为逸笔草草、简率、不求形似的“墨戏”或“文人画”。苏轼的“文人画”师承、实践及作品情况，画史多有记载，如元夏文彦《图绘宝鉴》卷三云：“复能留心墨戏，作墨竹师文与可，枯木奇石，时出新意，木枝干虬屈无端，石皴老硬。大抵写意，不求形似。”[4]今将更详细之情况梳理如下：

苏轼一生大多数时间都是在贬谪的艰难困苦中度过的。如神宗熙宁初上书言王安石新法之弊，得罪变法派不得不祈外任，出为杭州通判，徙密、徐、湖三州；神宗元丰二年（1079）因“乌台诗案”系狱，责授黄州团练副使，本州安置。

元丰二年遭“乌台诗案”之祸，卷入党争的苏轼，勉强逃脱性命之忧后，被贬谪黄州，为团练副使，但不能签署公文，实则相当于流放，薪水很少，生活极为窘迫，其满心忧患可想而知。如在黄州时的元丰三年（1080）中秋佳节万家团聚欢笑时，他却不禁悲怆地吟出：

“世事一场大梦，人生几度秋凉。夜来风叶已鸣廊，看取眉头鬓上。　酒贱常愁客少，月明多被云妨。中秋谁与共孤光，把盏凄然北望。”[5]

意境之沉重、悲凉、凄冷，可谓冠绝古今，让人不寒而栗。为了解决生计问题，元丰五年（1082）二月，朋友为他在城东弄到废营田数十亩，经整治辟为农田。苏轼率家人于此既种稻，又种果、菜十数畦，桑百余本，身耕妻蚕以卒岁。同时，又与高僧交往，学佛参禅，从此自号“东坡居士”。又于营地葺堂五间，堂成于大雪中，因绘雪于四壁，榜其名曰“东坡雪堂”。此时的东坡似乎轻松起来，开始游玩当地的古迹与山水，但即便是优游于如画江山中，也不断勾起他心底“早生华发，人生如梦”的忧思，如其元丰五年（1082）七月在黄州游赤壁时所作《念奴娇·赤壁怀古》云：

“大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊

1 《苏轼全集》文集第11卷《文与可画筼筜谷偃竹记》，第885页。
2 《苏轼全集》文集第11卷《文与可画筼筜谷偃竹记》，第885页。
3 《苏轼全集》文集第11卷《文与可画筼筜谷偃竹记》，第885页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第3卷，第37页。
5 《苏轼全集》词集第1卷《黄州中秋》，第592页。

涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。　遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，强虏灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一尊还酹江月。”[1]

在气势豪放的吊古伤怀意境中，东坡思古代豪杰的丰功伟绩，想自己贬谪人生的壮志难酬，内心忧愤溢于言表。并且，这种满心忧愤似乎一直都没有停歇过，元丰六年（1083）寓居黄州定慧院的他作《卜算子》云：

“缺月挂疏桐，漏断人初静。时见幽人独往来，飘渺孤鸿影。　惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。”[2]

寂寥、凄凉、孤冷的意境表象着苏轼内心无尽的忧愤。宋代鲖阳居士释云：

“缺月，刺明微也；漏断，暗时也；幽人，不得志也；独往来，无助也；惊鸿，贤人不安也；回头，爱君不忘也；无人省，君不察也；拣尽寒枝不肯栖，不肯偷安于高位也；寂寞吴江冷，非所安也。此与《考槃》诗相似。”[3]

可见，在鲖阳居士的诠释中，苏轼活脱脱就是一个当时的屈原。黄庭坚对苏轼此词在艺术上的成就十分赞赏，跋云：

“东坡道人在黄州时作，语意高妙，似非吃烟火食人语，非胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气，孰能至是？”[4]

贬谪黄州对苏轼“致君尧舜，此事何难？”“奋厉有当世志”的追求道德与事功的积极人生来说，无疑是巨大的打击，让他心灰意冷。但正是此道德与事功的低迷时期不仅成就了如上述苏轼词创作的多产与高质量，也成就了他书画创作的多产时期，甚至由于当时环境所迫，其对词、书、画的嗜好与依赖超过了诗文。因为“诗案”差点让他丢了命，所谓“一朝被蛇咬，十年怕井绳”，此后，苏轼对吟诗作文开始忌惮起来，而把文艺创作的重心转向了词、书、画，如苏轼云：“文字与诗，皆不复作”[5]；“而某所不敢作者，非独铭志而已。至于诗赋赞咏之类，但涉文字者，举不敢下笔也”[6]；“忧以此（指画怪石）娱情，欢以此寓笑”[7]；……结果是词、书、画技艺大进，而作诗的水平则大大减退了。如其在黄州时给王定国的信中说：

“兼画得寒林墨竹，已入神品，行草尤工，只是诗笔殊退也。”[8]

“君数书，笔法渐逼晋人，吾笔法亦少进耶。画不能皆好，醉后画得一二十纸中，时有一纸可观，然多为人持去，于君岂复有爱，但卒急画不成也，今后当有醉笔，嘉者聚之，以须的信寄去也。”[9]

又如他在黄州时曾将所画《枯木》、《拳石丛筱》二纸连手帖一幅寄给章质夫：

“帖云：‘某近者百事废懒，惟作墨木颇精，奉寄一纸，思我当一展观也。’后又书云：‘本只作墨木，余兴未已，更作竹石一纸同往。前者未有此体也。’”[10]

从引文中“（画）已入神品，行草尤工”、“笔法亦少进”、“作墨木颇精”、“前者未

1 《苏轼全集》词集第2卷，第598页。

2 《苏轼全集》词集第2卷，第601页。

3 俞陛云：《唐五代两宋词选释》，上海：上海古籍出版社，1985年，第206页。

4 《苏轼全集》词集第2卷，第601页。

5 《苏轼全集》文集第52卷《与王定国四十一首（其八）》（在黄州时作），第1723页。

6 《苏轼全集》文集第53卷《答李方叔十七首（其十）》（在翰林时作），第1768页。

7 宋·孔武仲：《东坡居士画怪石赋》，《宋辽金画家史料》本，第391页。

8 宋·苏轼：《苏轼全集》文集第52卷《与王定国四十一首（其八）》（在黄州时作），第1722页。

9 《苏轼全集》文集第52卷《与王定国四十一首（其十三）》（在黄州时作），第1725页。

10 宋·何薳：《春渚纪闻》第6卷《墨木竹石》，《宋元笔记小说大观》本，第2417页。

有此体也”等语中不难领会苏轼对自己在黄州时书画创作中取得的成绩之自信，甚至认为所作墨木竹石完全能够表象自己，让想念的朋友看一看自己所绘墨木就行了。

那么，苏轼在黄州所绘自称能够表象自己的画之面貌究竟怎样呢？对此米芾有恰当的描述。元丰五年（1082）米芾第一次拜访苏轼于“雪堂”时，便得到了大文豪的激赏，作墨竹枯木怪石相赠[1]，让不可一世的米芾大开眼界，问东坡画竹“何不逐节分？”又谓“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，无皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”这跟孔武仲在《东坡居士画怪石赋》中所载，在黄州的苏轼曾“举酒而屡爵，仰屋而独言曰：吾之胸中若有嵬峨，突兀欲出而未肆，又若嵩高太华，乍隐乍显，在乎窗户之下，几案之前。称兴命童奴展纸万幅……”[2]云云是一致的。

看来，黄州时苏轼人生的失意不但一点儿也没有改变他与生俱来的敢为天下先的豪杰本色，反而将其“致君尧舜，此事何难？”的内在道德与事功之志直接转化成词、书、画表象出来了。上文所述“立德”、“立功”之路被完全堵死以后，“立言”就成了抒发心志的最好渠道，这一点在他身上表现得最绝。因“诗案”贬谪黄州的苏轼，不仅“立德”、“立功”不可能，就连“立言”中的“诗、赋、赞、咏之类，但涉文字者，举不敢下笔”，但这并未将他这个豪杰活活憋死，因为其胸中的忧愤之气通过书画得到了恰当的宣泄，而书画也恰到好处地表象着他“至刚至大”、“傲风霆阅古今”之气与“英秀后凋之操，坚确不移之姿”。如苏过（苏轼幼子）云：

“吾先君岂以书自名哉！特以其至大至刚之气，发于胸中而应之以手。故不见其有刻画妩媚之态，而端乎章甫，若有不可犯之色。”[3]

朱熹《跋张以道家藏东坡枯木怪石》云：

“苏公此纸，出于一时滑稽诙谐之余，初不经意而其傲风霆阅古今之气犹足，以想见其人也。”[4]

朱熹《跋陈光泽家藏东坡竹石》云：

“东坡老人，英秀后凋之操，坚确不移之姿，竹君石友，庶几似之。”[5]

贬谪黄州是苏轼官宦生涯因党争所遭致的第一次大祸。接下来是连续不断更甚于前的贬谪。哲宗元祐六年（1091），召苏轼为翰林学士承旨，但被保守派“洛党”贾易等所攻击，出知颍州，徙扬州。元祐八年（1093）九月，把持朝政，重用旧党的高太后去世，哲宗亲政，重用新党，力倡变法，苏轼以“讥斥先朝”、“诽谤先帝”之罪名落职，被贬岭南，降知英州（今广东英德县），未至，改为“宁远军节度使，惠州安置”。绍圣四年（1097）二月，又贬至更为偏远的儋州（今海南儋县）。直至元符三年（1100）徽宗即位赦还，于次年（建中靖国元年）卒于北归途中。晚年的苏轼被贬岭海整整八年，生活上的艰难困苦更甚于黄州，但面对这些无法改变纷至沓来的厄难，苏轼慢慢变得超然起来，颇有点心静如止水的感觉，再不像黄州那么愤懑与激越了，他晚年参禅、好道、重养生与和陶（渊明）诗等都是证明。这些表明，他在很大的程度上超越了从前分外强烈的功名利禄之志，开始变得“萧散简淡”起来。但必须强调的是，苏轼“萧散简淡”的心境是有限度的，其胸中愤懑与激越或许越来越少，但终其一生他都没能真正摆脱心底深处的无奈、悲凉、寂寞与酸楚。如其六十四岁时在儋州所写《纵笔三首》之二云：

---

1 宋·米芾《画史》云：“初见公。（苏轼）酒酣曰：‘君贴此纸壁上。’观音纸也。即起作两枝竹，一枯树，一怪石，见与。后晋卿借去不还。”第407页。

2 宋·孔武仲：《宗伯集》第1卷《东坡居士画怪石赋》，《宋辽金画家史料》本，第391页。

3 宋·葛立方：《韵语阳秋》第5卷第112条，《宋诗话全编》本，第8236页。

4 宋·朱熹：《晦庵题跋》第3卷，李福顺编著《苏轼与书画文献集》本，2008年，第243页。

5 宋·朱熹：《晦庵题跋》第3卷，《苏轼与书画文献集》本，第244页。

"父老争看乌角巾，应缘曾现宰官身。溪边古路三岔口，独立斜阳数过人。"[1]

诗意为：诗人出门时，有不少"父老"围观，因为"父老"都知道他曾经是"宰官"，尽管他现在像普通书生那样戴着"乌角巾"。一阵热闹喧嚣之后，"父老"慢慢散去。斜阳中，只有诗人孤零零地站在"溪边古路三岔口"，百无聊赖，数着过往的行人。前两句诗写热闹之景，后两句诗述孤寂之景。两相对比，悲凉之情跃然纸上。

正是在这种极度艰辛的生活环境与越来越"萧散简淡"的心境中，苏轼的文章与在黄州相比又更上层楼了。宋朱弁《风月堂诗话》卷上云：

"东坡文章至黄州以后人莫能及，唯黄鲁直诗时可以抗衡。晚年过海，则虽鲁直亦瞠乎其后矣。或谓：'东坡过海虽为不幸，乃鲁直之大不幸也。'"[2]

至于晚年贬谪岭海的苏轼的诗文究竟好成啥样，朱弁做了十分精彩的记述：

"东坡诗文落笔，辄为人所传诵，每一篇到，欧阳公为终日喜，前辈类如此。一日，与棐论文及坡公，叹曰："汝记吾言，三十年后，世上人更不道着我也。"崇宁、大观间，海外诗盛行，后生不复有言欧公者。是时朝廷虽尝禁止，赏钱增至八十万，禁愈严传愈多，往往以多相夸。士大夫以不能诵坡诗，便自觉气索，而人或谓之不韵。"[3]

黄州以后，从总体上看，苏轼的书法成绩不及诗文远甚，但并非不值一提。其书法变得精美雅致、从容优游起来，这或许与他平生倡导的"萧散简淡"的诗境更接近了，书法面貌也显得平和单纯起来，少了许多在黄州时的"狂怪怒张"。相比之下，其书法之进步似乎更表现在意趣上。显然，这也是与他晚年的心境相应的。现存苏轼晚年书迹较少，有《答谢民师论文帖卷》（元符三年，1100）等。至于苏轼晚年的绘画，则难以寻觅踪迹了。

苏轼画迹历代著录甚众，卿三祥《苏轼画目汇录》载有五十四幅之多，"画题材各样，既有人物，也有草虫翎毛，松柏桧椿，山水怪石，墨竹更为人们皆知，而且技法不拘一格，既能写意，草略用笔，取其神韵，又能工笔描摹，一丝不苟。不仅善用毛笔作画，也能用松煤、蔗渣作画。兴到无墨可用，即以朱笔代之。短纸长绢，扇面壁障，惟意所适。又喜与人合作，共戏翰墨，表现出东坡的开创意识和坦荡胸怀。"[4]其中多数应非东坡真迹。周积寅、王凤珠编《中国历代画目大典》"苏轼"条下则系有十六幅，大多数亦为赝品。现存学界公认为苏轼手笔者仅《枯木怪石图》卷，画面构成简洁明了，中部偏右绘一枯树右上向扭转盘曲，树枝杈桠有似鹿角，无叶；树下偏左画一怪石，石状尖峻硬实，石皴却盘旋如涡，方圆相兼，既怪又丑；石后冒出几枝竹叶。竹叶、树枝外，物象大多以淡墨干笔率意皴擦而出，飞白为石，楷行为竹，随手拈来，自成一格。与职业画家树石画法迥然有别，不求形似，颇富笔情墨趣，快速旋转之笔意中，似凝聚有一团郁勃不平之气，由石而树、由树干而树梢，扭曲盘结，为典型"墨戏"之作，与米芾《画史》所云："子瞻作枯木枝干虬屈无端倪，石皴硬，亦怪怪奇奇，如其胸中盘郁也"吻合，亦可与苏轼所谓"高人岂学画，用笔乃在天"、"论画以形似，见与儿童邻"、"我书意造本无法，点书信手烦推求"等"文人画"论点相印证。画上无作者款识，据拖尾北宋刘良佐、米芾诗题，故知为苏轼所作。画上钤有元杨遵、明初沐璘等鉴藏印。

现存《竹石图》卷（又名《潇湘竹石图》卷，绢本水墨，纵28厘米、横105.6厘米，中国美术馆藏）传为苏轼作，图左下有甲戌（元顺帝二年）隶书题识，拖尾有叶淏、李烨、高让、吴勤、钱有常、蔡源、李景让、吴仲装、包彦肃、陈琦、熊冕、月坡道人、黄阳、杨

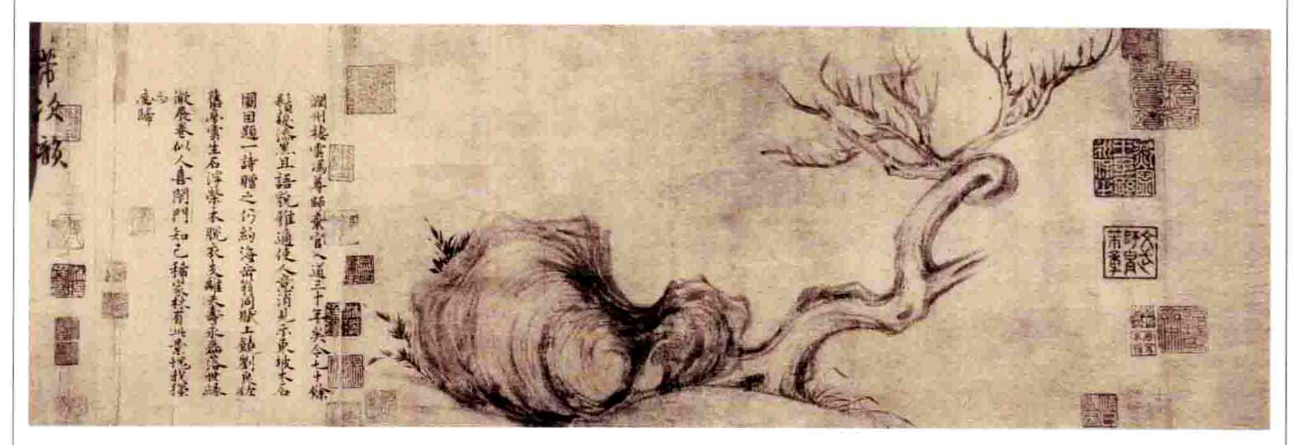
---

1 《苏轼全集》诗集第42卷，第531页。

2 宋·朱弁：《风月堂诗话》卷上第27条，《宋诗话全编》本，第2950页。

3 宋·朱弁：《曲洧旧闻》第8卷，《宋元笔记小说大观》本，第3016页。

4 卿三祥：《苏轼画目汇录》，载《文献》1994年第1期。



苏轼《枯木怪石图》，纸本墨笔，尺寸失记，日本私人收藏

慎、夏邦谟、胡桐等二十五家跋。曾经邓拓收藏。

现存《枯木竹石图》卷（纸本水墨，纵23.4厘米、横50.9厘米，上海博物馆藏）无款印，右上钤有“乾卦”小印，左下有“绍”、“兴”连珠印。别有“凤阁王氏”墨印，以及“黄琳美之”、“易庵图书”诸收藏印。图后另纸有鲜于枢、周伯温跋记、跋诗，定为苏轼所作。与文同、柯九思、王右、钱载、罗聘之《墨竹图》合装成一卷，名曰《六君子图》卷。

苏轼还善于“文人画”理论思考，提出了很多在当时振聋发聩的论点，最重要者莫过于以下两条：一是苏轼《次韵水官诗》云：“高人岂学画，用笔乃其天”[1]；二是苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一云：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人（一作定非知诗人）。诗画本一律，天工与清新。边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”[2]陈衡恪《文人画的价值》云：“东坡的诗说的‘论画以形似，见与儿童邻’，这就是东坡极端打破形似的主张，是就代表文人画的说法。”[3]可谓知言！

三、米芾

米芾，生于北宋仁宗皇祐三年（1051），卒于徽宗大观二年（1108），享年五十八岁。本名黻，四十一岁后改名芾，字符章，自号鬻熊后人、火正后人。又自号溪堂居士、鹿门居士、襄阳漫仕、淮阳外史、中岳外史、海岳外史等。世居太原，其父徙家襄阳（今属湖北），因谓襄阳人，人称“米襄阳”；因作庵润州（今江苏镇江）城东，号“海岳”，故名“米海岳”；曾官礼部员外郎，礼部又称“南宫”，故称“米南宫”；《宣和书谱》云：“违世异俗，每与物迕，人又名‘米颠’”[4]；晚年号“米老”；世称“大米”。

1. 生平与心境

一如文同，米芾也基本未卷入党争，与文同相比，在忠君爱国、为官清廉、心系苍生黎民等方面也是一致的。不同的是他性情更豪迈，事功更积极。因而，他逃避党祸，所

---

1 《苏轼全集》诗集第2卷《次韵水官诗》，第86页。

2 《苏轼全集》诗词集第29卷，第244页。

3 陈衡恪：《文人画的价值》，载顾森、李树声主编《中国美术经典》第1卷《中国传统美术》，深圳：海天出版社，1998年，第30页。

4 《宣和书谱》，王伯敏、任道斌、胡小伟编《书学集成》本，石家庄：河北美术出版社，2006年，第559页。

选择的实现功名壮志的方式与文同也不同。米芾选择了游走权门、“不入党与”，新旧两党都不得罪，两边都讨好，“不敢著《潜夫》”、“重缄议法口”[1]，企图在两党之间“游刃有余”的策略。米芾虽勉强置身党争之外，但或许正因为他两边都不得罪，都讨好的策略恰恰把两党都彻底得罪了，以至出现他放下架子，厚着面子求官一辈子，多数情况下一无所获，即便偶然得到一官半职，也多是跑腿打杂、芝麻绿豆的小官之情况。所有这些，表明了他通过事功实现自身价值与理想在很大程度上的失败。面对上述失败，超迈峻烈、豪气干云的米芾为了不让自己憋屈死，如上文所述，他的办法比文同等多得多，如颠黠无状、嗜好古书画宝砚奇石、书画创作与批评、禅修等等，而通过这些，米芾不但抒发了忧愤，寄寓了理想，也成就了其极有价值的辉煌壮丽的书画人生，正所谓“生前官职但执戟，身后一字万金直”[2]也。更详细的情况如下：

米芾“自其高曾以上，多以武干官显”[3]。五世祖为米信，《宋史》卷二百六十一有传。淳化五年（994）卒，享年六十七岁。信有子名继丰。米芾之父米佐，字光辅，官左武将军，赠中散大夫、会稽公，曾为官濮州，“始亲儒嗜学”[4]，与丞相李迪之子李东之友善，喜好书法艺术。《宋史·英宗纪》载，英宗皇祐二年（1050）曾官右卫大将军[5]，宋蔡肇撰《故宋礼部员外郎米海岳先生墓志铭》（按：后文简称《蔡志》）载，芾父米佐为“左武将军”[6]，二人皆武职，当有交情。芾“母阎氏，赠丹阳县太君”[7]，或许因为芾父与英宗有交情之故，芾母曾入宫侍奉宣仁高皇后及为高后之子神宗赵顼保姆。英宗和高后成婚于庆历七年（1047），第二年在濮王邸生下神宗。三年后（1051）米芾出生。米芾的母亲阎氏曾在宫内侍奉过神宗赵顼的母亲并为神宗乳母，这一层关系使米芾能在宫内长大，便于少年时代的书画学习，如英宗治平四年（1067），米芾十七岁，于翰林院观蔡襄《谢赐御书诗》刻石，临颜真卿《争座位帖》等。同时，这一层关系也成为米芾官宦生涯的起因。神宗即位后，其母宣仁高皇后贵为皇太后，母子念及奶妈阎氏侍奉乳褓旧情，于是，米芾“以后恩入仕”，为秘书省校书郎（从八品），时间当在神宗熙宁四年（1071），米芾二十一岁。此后，他开始了游宦大江南北的官宦生涯，其官职依时间先后秩序大致为：

神宗熙宁四年（1071），由秘书省校书郎补浛光县尉（从九品，今广东英德县），二十一岁。

神宗熙宁七年 （1074）五月，改临桂尉（从九品，今广西桂林），二十四岁。

神宗熙宁八年 （1075）十月，官长沙掾（正九品），后为荆湖南路安抚使谢景温幕僚，二十五岁。

神宗元丰五年（1082），应刘庠金陵从事（正九品）之辟，到金陵，三十二岁（按：米芾至金陵时，刘庠已被贬谪，米芾实际上没有赴任）。

神宗元丰六年（1083），在杭州观察推官任（正九品）上，三十三岁。

哲宗元祐二年（1087），赴扬州，入淮南东路长官谢景温幕僚，三十七岁。

哲宗元祐四年（1089），转润州州学教授，三十九岁。

---

1 宋·米芾：《拜中岳命作》（作于绍圣元年，1094年，44岁），据宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），北京：中华书局，1985年，第81页。凡本文用《宝晋英光集》皆据此本，以下不赘录。

2 宋·张孝祥：《于湖居士文集》第2卷，水赉佑编《米芾书法史料集》本，第357页。

3 宋·蔡肇：《蔡志》，第357页。

4 宋·蔡肇：《蔡志》，第357页下。

5 元·脱脱等：《宋史》卷第13《英宗本纪》，百衲本，第42页。

6 宋·蔡肇：《蔡志》，第358页下。

7 宋·蔡肇：《蔡志》，第358页下。

哲宗元祐七年（1092），知雍丘县（今河南杞县），四十二岁。

哲宗元祐九年（1094），由雍丘县令改监中岳嵩山崇福宫，四十四岁。

哲宗绍圣四年（1097），在涟水（今江苏涟水）军使任上，四十七岁。

哲宗元符三年（1100），得江淮荆浙等路制置发运管勾文字，五十一岁。

徽宗建中靖国元年（1101），在真州发运司任，五十一岁。

徽宗崇宁元年（1102），为蔡河拨发，五十二岁。

徽宗崇宁二年（1103）三月，转太常博士、书学博士，五十三岁。

徽宗崇宁二年（1103）五月，米芾被劾降一官，提举洞霄宫，归润州，五十三岁。

徽宗崇宁三年（1104）七月，权知无为（今安徽无为）军州事，五十四岁。

徽宗崇宁五年（1106），赴书画学博士任，五十六岁。

徽宗大观元年（1107），迁礼部员外郎，五十七岁。

徽宗大观二年（1108）三月，卒于知淮阳军任上，五十八岁。[1]

米芾为官可谓尽忠爱国、恪尽职守、清正廉明、爱民如子。其《甘露歌上呈留守门下侍郎》所云"太微渊默严不动，斗为其车运中央。……表以甘露太和液，饮太液，亲寿益，公难老，归致太平万物好"[2]云云，即表达了他希望与祝愿国运长久太平的尽忠爱国之心。《宝晋英光集》所收米芾《座右铭》云：

"进退有命，去就有义，仕宦有守，远耻有礼，翔而后集，色斯举矣。"[3]

表明他是以一个忠诚仁义、有操守、讲礼仪的标准来要求自己的。在为官时，米芾也确实是照这一《座右铭》来践行的。他在《到任榜》中写道：

"饥荒则赈济缓急，阙乏则借贷与钱粮。百姓无对本加倍利，无流移乡土，而衣食给足。国家不以张官设吏收给为劳。有凶岁倚阁赦放之恩，是隐恤百姓德泽甚厚。"[4]

其绍圣元年（1094）所作《催租诗帖》亦云：

"一司日日下赈济，一司旦旦催租税。单杖请出三抄纳，百姓眼中聊一视。白头县令受薄禄，不敢鞭笞怒上帝。救民无术告朝廷，监庙东归早相乞！""[5]

这完全是一种仕宦有守、大节不亏、救人倒悬、爱民如子的仁厚形象。碰到灾年，他甚至宁愿丢官也不忍心以刑威催租。米芾在另一榜文《六顺晓示》中对"父慈"、"子孝"、"兄友"、"弟恭"、"姑仁"、"妇义"等"六顺"一一作了明白晓畅的解释，告示所治。[6]榜文中，米芾恪尽职守、敦民化俗的拳拳之心可谓表露无遗。此外，他的恪尽职守也不难从其任书画学博士后的一系列举措中看出[7]。

米芾为官的恪尽职守、清正廉明、爱民如子赢得了当时官员和民众的交口称赞，北宋李之仪《姑溪居士全集》卷二十一载与米元章信札三封可证[8]。

米芾殁后，《蔡志》云："举止颉颃，不能与世俯仰，故仕数困踬"[9]。短短数语，既道出了他官宦生涯的不如意——"困踬"，又道出了其中原委——"举止颉颃，不能与世

---

1 米芾官历参考曹宝麟：《米芾年表》，刘正成主编《中国书法全集》第38卷《米芾二》，第549—558页。

2 宋·米芾：《宝晋英光集》第3卷，第15页。

3 宋·米芾：《宝晋英光集》第6卷，第51页。

4 宋·米芾：《宝晋英光集》第3卷，第21页。

5 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第20卷，王云五主编《丛书集成初编》本，上海：上海商务印书馆，1936年，第290页。凡本文用《宝真斋法书赞》皆据此本，以下不赘录。

6 宋·米芾：《宝晋英光集》第8卷，第68—69页。

7 宋·米芾：《宝晋英光集》第8卷《劄子一通·论书学》，第69页。

8 宋·李之仪：《姑溪居士前集》第21卷，《文渊阁四库全书》第1120册，台北：商务印书馆，第488—489页。

9 宋·蔡肇：《蔡志》，第358页上。

俯仰”。这种原委由下述之事可见一斑：绍圣四年（1097），四十七岁的米芾任涟水军使时，朝廷发生了以被《宋史》列入《奸臣传》的章惇为首的政治势力排挤元祐党人的政治事件。章惇“豪俊、博学善文”，深得王安石、欧阳修赏识，一直坚决支持与参与神宗、王安石主持的变法。元丰八年（1085）二月宋哲宗即位，迁章惇知枢密院事，但其时曾于米芾有恩的宣仁太后临朝，用司马光、吕公著主政，尽罢新法，章惇力争无果，因而被黜外郡。元祐八年（1093）哲宗亲政，改元“绍圣”，旨在绍述神宗熙宁、元丰变法之志。第二年，起用章惇为尚书左仆射兼门下侍郎。章惇既为相，复行新法，对元祐诸臣（司马光、文彦博、吕公著等）大肆报复，生者流窜，死者追贬夺谥，甚至提出掘开司马光的坟墓暴骨鞭尸，并企图追废宣仁太后，因哲宗感悟其非而止。面对这些，米芾并不以自己官小而不为，明哲保身，而是气冲斗牛作狮子吼，毅然决绝地奏参宰相。如金人赵秉文《滏水集》卷二十《题米元章修静语录引后》云：“尝见元章奏札，以涟水令弹宰相章惇植党擅权，已知其英气不屈。”[1]如再看看上文所述米芾《催租诗》等所述，为了不在灾年刑威催租，甚至愿意辞官不做；在他任满之时，“归橐萧然，图书之外无他物”。如此清廉耿直，不畏强权，不明哲保身，当然是“举止颉颃，不能与世俯仰”了，其结果也当然只能是“仕数困踬”了。蔡肇不愧为米芾好友，“知音”如此，九泉之下的他应该满意了。但米芾生前却是对自己的官宦生涯很不满意的。

米芾因“后恩”为秘书省校书郎，本为京官，但很快即改浛光县尉（从九品），继而任临桂县尉（从九品）、长沙掾（正九品）、杭州观察推官（正九品）、谢景温幕僚、润州州学教授、知雍丘县、监中岳庙（从八品）、涟水军使（正八品）、江淮荆浙等路制置发运管勾文字、真州发运司任、蔡河拨发等，全是地方官。徽宗崇宁二年（1103）三月，米芾入京为太常博士（正八品）、书学博士，第二次做上了京官。其间，奉诏以《黄庭》小楷作《千字文》，预观内府书画，有了接近皇帝的机会。但不久（崇宁二年五月）即被劾降一官，提举洞霄宫，归润州。崇宁三年（1104）七月又让他权知无为军州事，继续做地方官。崇宁五年（1106），复召米芾入京，因书画出众，升任书、画二学博士（正八品），第三次做上了京官。其间，徽宗赐对便殿，可能因为进呈其子友仁所作《楚山清晓图》称旨等原因，很快擢为礼部员外郎（正七品）。对这个正七品的京官，米芾很是满意，但还没有等他好好高兴一番，便马上因其由“后恩”起家的不光彩出身与平时言行举止颠黠遭言官弹劾，言之确凿，于是被罢黜，改知淮阳军（正七品），第三次做了地方官。徽宗大观二年（1108）三月，淮阳军任上的米芾头上生疡（痈疮），上书辞官未获准许，卒于任所。

尽忠爱国、恪尽职守、为官清廉的米芾经历了近四十年的宦海沉浮，从京官到地方官，从地方官到京官，从京官到地方官，反复无常的宦历，正如其在被擢为礼部员外郎遭弹劾时争辩所云：“在官十五任，荐者四五十人。”[2]可谓够折腾的了。更关键的地方在于终其一生，所任不但京官少，地方官多，且大多是些芝麻绿豆、跑腿打杂、无关紧要、不超过正七品的小官，仕途可谓相当困顿。仕途的困顿既意味着社会地位的卑微，也表明了经济收入的微薄。岳珂《宝真斋法书赞》卷十九载米芾一帖具体生动地刻画出了他入不敷出“饿得欲死”，害怕因言语不慎得罪上司或同僚而惹麻烦的形象：

“芾顿首启：适奉贺留刺，晚来起居万福。舟兵自到日支钱，饿得欲死，今日旬下支一料米去，告指挥日支与米为幸。主簿甚严，传语皆不答，闻有甚条贯，吁可畏哉。谨奉启。咨叩无泻此语，恐相恼，不一一切切，芾顿首再拜。”[3]

米芾在绍圣四年（1097）给谢景温的信中云：“流落三年，重来京国，恍如梦觉”；

1 金·赵秉文：《滏水集》第20卷《题米元章修静语录引后》，《文渊阁四库全书》第1190册，第266页。

2 宋·曾敏行：《独醒杂志》，《宋元笔记小说大观》本，第3250页。

3 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第19卷，第271页。

在一封充满谦卑的求职帖中，他写道，一家“百指畏暑西上，而贫无桂玉之费”[1]（按：“百指”盖指十人）；在给当时权相蔡京的一封信札中，他也忍不住“诉其流落”[2]；……对这种困顿的宦历，若是功名心不强，意在山林者或尚能泰然处之。然而，具“迈往凌云之气”[3]，为人“眉宇轩然，进趋襜如，吐音鸿畅”[4]，时刻准备报效朝廷，为天下苍生谋福祉（“时来则为苍生起耳”[5]），年轻时曾汲汲于功名的米芾哪能受得了这等窝囊气，因而十分郁闷。其元祐三年（1088）所作《重九会郡楼》诗云：

“山清气爽九秋天，黄菊红茱满泛船。千里结言宁有后，群贤毕至猥居前。杜郎闲客今焉是，谢守风流古所传。独把秋英缘底事，老来情味向诗偏。”[6]

其中“宁有后”、“猥居前”、“杜郎闲客今焉是”、“老来情味向诗偏”云云，形象而深刻地表明了米芾在官宦生涯中壮志难酬，只能寄意于诗文的郁闷、压抑和敏感的心态。像这种感叹时运不济、志向难申之作，在米芾诗文中还颇多。

或许人在处处碰壁，事事不遂心如意的情况下特别容易敏感、伤怀、愁绪无端，感叹时运不济，英雄末路的米芾也是如此，其《清风山闻笛》云：

“铁笛谁吹一曲哀，清风约我上层台。悠扬正到堪听处，怕惹闲愁却下来。”[7]

《望海楼》云：

“忽忆赏心何处是？春风秋月两茫然。”[8]

……

虽然如此，米芾并未在郁闷中沉沦，而是想方设法地为伸展自己的功名壮志而努力。比如：

其一，当时社会政治环境极为复杂，官制改革、新旧党争、曾（布）（蔡）京倾轧，一波未平一波又起。有改革、党争、倾轧就有勾心斗角，勾心斗角就是哺育投机钻营的温床，而米芾整个一生恰好处于这一改革、党争、倾轧史中。面对这种局面，米芾采取了游走权门，见谁都卖乖，谁也不得罪的“交世故”策略，希望在斗争的双方之间做到像庖丁解牛刀那样的“游刃有余”、“不见后患”。据曹宝麟先生的意见，此策略的思想底色即其《庖丁解牛刀》所云：

“庖丁解牛刀，无厚入有间。以此交世故，了不见后患。”[9]

他实施这一策略的具体表现有无数诗文与故实为证，如其《谨以鄙诗送提举通直使江南》（即《三吴诗帖》）[10]、元祐三年（1088）所作《入境寄集贤林舍人》[11]等，又如米芾《狱空行》诗帖是为其上司楚州太守唐公写的，诗中对唐太守“清风素节”的品行极尽赞扬之能事（诗长不引），岳珂读完此帖曰：“事上官当以信，溢美而言，是谓私徇，唐君果何人？而得此于宝晋，予盖于是三叹。”[12]均可见，米芾很会阿谀奉承，很能以才情讨

1 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第19卷，第271页。
2 宋·蔡絛：《铁围山丛谈》第4卷，《宋元笔记小说大观》本，第3081页。
3 《苏轼全集》文集第58卷《与米元章二十八首（其二十五）》，第1907页。
4 宋·蔡肇：《蔡志》，第358页上。
5 宋·岳珂《宝真斋法书赞》第19卷载米芾一帖云：“芾顿首再拜，丹阳人安，旧治偃藩上游，琴尊足以自适，时来则为苍生起耳。芾顿首再拜。”第275页。
6 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），第79页。
7 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗）《都梁十景诗·清风山闻笛》，第84页。
8 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），第84页。
9 宋·米芾：《宝晋英光集》第3卷，第19页。
10 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），第81页。
11 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），第79页。
12 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》（二），第282—283页。

同僚、上司与皇帝高兴。

其二，放下架子，厚着面子求官，现存其多封求职帖（信）可证。其绍圣元年（1094）所作《求监庙作》云：

“窃禄江湖事不撄，微祠旧足代深耕，敢为野史摅幽愤，待广由庚颂太平。”[1]

元符三年（1100），五十岁的米芾在给其好友蒋颖叔（之奇）的信（即《廷议帖》）中云：

“芾老矣！先生勿恤廷议，荐之曰：‘襄阳米芾，在苏轼、黄庭坚之间，自负其才，不入党与。今老矣，困于资格，不幸一旦死，不得润色帝业，黼黻皇度，臣厶（某）惜之。愿明天子去常格料理之。’先生以为如何？芾皇恐。”[2]

岳珂《宝真斋法书赞》卷十九载米芾一求职帖（按：时间当在《廷议帖》稍后）云：

“芾顿首再启，蒙眷有素，不敢自外，具有丹赤，仰于左右，芾今任不碍举辟，管勾文字或帐司得备驱策，敢不自竭。芾六月正满三十个月，百指畏暑西上，而贫无桂玉之费，傥蒙恩私，仰戴山岳。芾惶恐顿首。”[3]

从这些帖中不但可见米芾建功立业的积极出世之心，而且也不难看出他十分清楚自己不能升迁的主要原因是“困于资格”，同时也希望天子不拘“常格”重用他。

如此这般的求官努力似乎显得有点贱，但实在地说，这并没有超出一般人们认可的道德良知底线。从整体上看，贯穿米芾一生的志向与操守毕竟还是“风韵萧远，趣尚高洁”[4]的。米芾年轻时功名心很强，但即便功名心再强，他也不认为士大夫可以完全不顾礼义廉耻，只求功名利禄，而是应当先立令名节操，然后得荣誉利益。如其元丰八年（1085）所作《九隽老会序》云：

“夫学本美身，仕欲行志，名节既立，荣利后之。”[5]

这种思想对年轻时候的米芾来说，应该是无可指摘的，因为它既合乎纲常名教、礼义道德，又是现实可行的。同时，它也保证了米芾在当时投机钻营甚嚣尘上的大环境中难以真正做到厚颜无耻与倒行逆施。

为了获得功名与施展抱负，米芾不但以圆滑世故待人接物，并且多次下定决心厚着面子求官。其求官历程据现有资料看，虽从绍圣元年（1094）一直持续到晚年，但效果并不明显，多无所得，即便有所得，也全是些跑腿打杂、芝麻绿豆的小官，这不免让他心灰意冷。求官时的满怀希望与失败后的心灰意冷情绪弥漫在他的诗文书帖里，如其《庖丁解牛刀》一诗便把这种心路历程描述得淋漓尽致：

“庖丁解牛刀，无厚入有间。以此交世故，了不见后患。奈何触祸心，忿气益滋蔓。是非错相干，恶成那及谏。智者善持己，颇觉操修辨。此道固不远，可约亦可散。黄帝本斋心，斯民即聚粲。”[6]

又如其《同前（思归）》云：

“劳生奔走困麄官，揽镜鬓毛斑，物外平生萧散，微官兴阑珊。奇胜处，每凭栏，定忘

1 宋·米芾：《宝晋英光集》第5卷，第33页。

2 曹宝麟：《中国书法全集·米芾卷》，刘正成总主编《中国书法全集》，北京：荣宝斋出版社，2004年，第500页。

3 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第19卷，第271页。

4 明·范明泰辑：《米襄阳志林》第1卷引《宝晋集》，南京图书馆藏明万历三十二年范氏清苑堂刻舞蛟轩重修本，第414页。

5 宋·米芾：《宝晋英光集》第6卷，第43页。

6 宋·米芾：《宝晋英光集》第3卷，第19页。

还，好山如画，水绕云萦，无计成闲”[1]

再如其《天鸡》诗云：

“天鸡一叫凡鸡和，戢戢万灵惊起坐。智驱欲使心机大，狗苟蝇营冀人堕。沉沉夜色还东起，身伏毡茕机暂止。昧昧万殊俱默契，穷达于君宁智理。”[2]

……

这些例证均表明：一次次的满怀希望、一次次的心灰意冷、一次次的梦起梦灭，让个性张扬的米芾逐渐对在当时蝇营狗苟、投机钻营的大环境中稍有良知者抱负难申的现实有了深入的理解，对天命时运、英雄末路有了深刻的体悟，对自己出身“冗浊”、性情与仕途的关系有了清醒的认识，逐渐觉悟到深非所愿的前尘往事应当悉数勘落，看透穷达、息虑无为、超然物外、回归自然。或许正因为此，越到晚年，米芾越强调晚节操守，越漠视功名。如其《书戒》（按：应为米芾晚年做书画学博士时所作）云：

“士不可无特操，三两面少有济者。人即不察，鬼能窥人。至于晚节末路，身名并丧，无以见祖先于地下。日暮途远，倒行逆施，乃是窃盗，士子尤所宜慎。无为三身忧，三身者，过去祖先也，见在己身也，未来子孙也。”[3]

其《画史》序（按：当作于晚年）云：

“回视五王之炜炜，皆糠粺埃磕，奚足道哉！”

“好事心灵自不凡，臭秽功名皆一戏。”[4]

英雄末路，天命时运难违，“兼济天下”难以做到，米芾渐渐觉悟到要安顿一己之心，“独善其身”，而“独善其身”实际上包括两方面的内容：既包括使自己的人生价值得以实现，又必须彻悟世事红尘，使内心清净无染，无郁闷烦恼可生。

现在看来，一方面迈往凌云、狂放不羁、不与世俯仰的米芾将自己心中功名壮志难酬所积累起来的忧愤之气转移到了以“颠黠无状”为典型特征的言谈举止与以“欹倾侧媚狂怪怒张”（朱熹语）为典型形态的书画活动中，通过其言行的“颠绝”与书画的“豪逸”极境向当时与后世的人们宣告了其无愧于时代的极有价值的人生；另一方面，通过其一生坚持的禅修，米芾逐渐勘落了年轻时汲汲于功名利禄之念，最终达到了心无点尘的圆净境界。同时，这两方面又是相辅相成、不可或缺的。画品即人品，人不超脱则画无品位，诗、文、书等亦然。米芾的言行与书画如果没有一生坚持的禅修之哺育，其平生孜孜以求的人生与书画的“平淡天真”极境也是难以达到的。

如果说米芾及其书画活动是“因缘”和合的结果，他迈往凌云、狂傲不羁的性情与官宦生涯中所积累的忧愤之气是其言行与书画实践及批评等面貌之“因”，那么，其一生坚持的禅修则是其言行与书画实践及批评等面貌之“缘”。从某种意义上说，如果没有作为“缘”的禅修之推进，米芾及其书画活动的面貌由于其迈往凌云、狂放不羁的性情与胸中忧愤尚可想象的话，那么，其至高的“平淡天真”之“逸”境却是难以想象的。换句话说，后世论者公认的米芾及其书画活动的至高“逸品”境界最终是由其一生坚持的禅修所赋予的。

2. 绘画

《宣和书谱》谓米芾“兼喜作画”[5]；《蔡志》云：“其画山水人物自成一家。尺缣寸

---

1 宋·米芾：《宝晋英光集》第5卷，第41页。

2 宋·米芾：《宝晋英光集》第3卷，第16页。

3 宋·米芾：《宝晋英光集》（补遗），第75页。

4 宋·米芾：《画史》序，第395页。

5 《宣和书谱》，第560页。

楮，人以为翫"[1]。可见，他不但擅画山水、人物，能在当时画坛以此自成一家，且其学画亦当与其学书一致，是从临习前代名家画迹——"集古"起步的，这不难从他"至乱真不可辨"的临摹水平看出。"宝晋斋"中收罗晋唐以来名画甚多，为他的临习提供了无数方便。如《画史》云：

"余家收古画最多。"[2]

"（文与可）又作横绢丈馀着色偃竹以贩子瞻，（芾）南昌过黄，借得以皴临之。"[3]

……

可见，米芾确实临画。关于他的临摹水平，不少文献记载足以乱真。宋曾敏行《独醒杂志》卷二云：

"米元章有嗜古书画之癖，每见他人所藏，临写逼真。"[4]

宋周辉《清波杂志》卷五云：

"老米酷嗜书画，尝从人借古画自临搨，搨竟，并与真赝本归之，俟其自择而莫辨也。"[5]

《宋史·米芾传》亦云：

"画山水人物，自名一家，尤工临移，至乱真不可辨。"[6]

……

其实，米芾临摹绘画的水平也不难从他的摹画心得中看出，《画史》云："大抵牛、马、人物一摹便似，山水摹皆不成，山水心匠自得处高也"[7]；《书史》云："画摹多似，人物马牛尤易似。书临难似，第不见真耳，对之则惭惶杀人"[8]、"画可摹，书可临而不可摹。"[9]

（1）人物画

米芾自言："李公麟病右手三年，余始画"[10]。《宣和画谱》卷七"李公麟"云："晚得痹疾，呻吟之余，犹仰手画壁，作落笔形势，家人戒之，笑曰：'余习未除，不觉至此'"[11]。《宋史》记此事为元符三年（1100）[12]。这表明米芾作人物画始于崇宁一年（1102），距其去世六年。

米芾人物画法与李公麟师法吴道子截然不同，他取法的是东晋人物画大家顾恺之的高古：

"以李尝师吴生（道子），终不能去其气，余乃取顾（恺之）高古，不使一笔入吴生。又李笔神彩不高。"[13]

---

1 明·张丑：《清河书画舫》，第357—358页。
2 宋·米芾：《画史》。第409页。
3 宋·米芾：《画史》。第407页。
4 宋·曾敏行：《独醒杂志》，《宋元笔记小说大观》本，第3219页。
5 宋·周煇：《清波杂志》，《宋元笔记小说大观》本，第5070页。
6 《宋史》第444卷《文苑列传六·米芾》，百衲本，第1294页。
7 宋·米芾：《画史》，第399页。
8 宋·米芾：《书史》，王伯敏、任道斌、胡小伟主编《书学集成》本，2002年，第343页。凡本文用《书史》皆据此本，以下不赘录。
9 宋·米芾：《书史》，第347页。
10 宋·米芾：《画史》，第403页。
11 《宣和画谱》卷七，第75页。
12 《宋史》第444卷《文苑列传六·李公麟》云："元符三年病痹，遂致仕。"百衲本，第1294页。
13 宋·米芾：《画史》，第403页。

明代范明泰辑《米襄阳志林》卷第十二《杂记》云：

“米公自写真世有三本，一本服古衣冠，曾入绍兴内府，有其子友仁审定赞跋云：‘先子昔手写晋、唐间忠臣义士像数十本，张于斋壁，一时好古博雅移摹流传甚多，至今尚有藏者。此卷自写真也。’一本苏养直题云：‘米礼部人物潇散，有举扇西风之兴。’一本唐装据案执论《十七帖》者，上有篆书‘淮阳外史米元章像’八字，及元章自书‘棐几延毛子，明窗馆墨卿；功名皆一戏，未觉负平生’之句。’”[1]

这段话不仅可证米芾说自己人物画“唯作古忠贤像”与他传神、“写真”水平之高妙，还可证他的人物画在当时被广为临摹、收藏、传播与影响深远等情况。

《画史》载米芾常与北宋人物画第一高手李公麟讨论人物画创作事宜，第一次讨论后，由米芾执笔：

“余尝与李伯时言分布次第，作子敬书练裙图。图成乃归权要，竟不复得。”[2]

从“乃归权要，竟不复得”云云中，可以想见水平应该不同凡响。第二次由李公麟执笔，作《山阴图》，米芾题字并钤米字印于上，此画传至元初，鉴赏家周密曾目睹过，其《云烟过眼录》云：

“李伯时《山阴图》，许玄度、王逸少、谢安石、支道林四像，并题小字，是米老书。缝有‘睿思东阁’小玺，并米字印，题：‘南舒李伯时为襄阳元章作。’下用‘公麟’小印，甚奇。尾有‘绍兴’小玺，跋尾云：‘米元章与伯时说许玄度、王逸少、谢安石、支道林当时同游，适于山阴，南唐顾闳中遂画为《山阴图》，三吴老僧宝之，莫肯传借。伯时率然弄笔，随元章所说，想象作此，潇洒有山阴放浪之思。元丰壬戌正月二十五日与何益之、李公择、魏季通同观，李琮记。壬戌正月，过山阴，伯时作，迥若神明，顿还旧观，襄阳米芾。’”[3]

米芾人物画的构思能力应该是与李公麟不相上下的，正如邓椿所云：

“米元章云：‘伯时病臂三年，予始画’。虽似推避伯时，然自谓学顾高古，不使一笔入吴生。专为古忠贤像，其木强之气，亦不容立伯时下矣。”[4]

或许因为他觉得这次与李的合作尚不尽兴，回家自己又作了一次：

“又尝作支、许、王、谢于山水间行，自挂斋室。”[5]

看来，米芾对自己所作的这一幅是颇为满意的。

米芾人物画迹现存有广西桂林还珠洞石刻《自画像》，用笔简率苍老，古意盎然，如作行草书，与其书法意趣相合。

（2）山水画

米芾之世，山水画已极为发达。江南董源、巨然一系浑厚华滋，天真平淡；北方荆浩雄伟缥缈，峻峭秀拔。关仝、李成、范宽三家虽宗荆浩，但自有面貌：李成“气象萧疏，烟林清旷，笔锋颖脱，墨法精妙”；关仝“石体坚凝，杂木丰茂，台阁古雅，人物幽闲”；范宽“峰峦浑厚，势状雄强，抢笔俱运，人物皆质。深厚灵动，雄浑坚实”。三家鼎峙，“智妙入神，才高出类”、“百代标程”。其后，又有王士元、燕文贵、许道宁、郭熙等山水画大家，他们虽源出于荆、关、李、范，但与三家相比，“或有一体，或具体而微，或预造堂室，或各开户牖”，然“皆可称尚”[6]。“宝晋斋”中所藏前哲时贤书画极丰，照上述米

---

1 明·范明泰辑：《米襄阳志林》，第481页。

2 宋·米芾：《画史》，第406页。

3 元·周密：《云烟过眼录》卷上，第16页。

4 宋·邓椿：《画继》第9卷《论远》，第71页。

5 宋·米芾：《画史》，第406页。

6 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷《论三家山水》，此段所有引文均据此，第12页。

芾学习书法、人物画的进路，其山水画亦当起于对前贤画迹的朝夕揣摩与临习。

与米芾交往甚密的沈括在《梦溪笔淡》中论述董、巨山水画云：

“大体源及巨然画笔，皆宜远观。其用笔草草，近视之，几不类物象；远观则景物灿然，幽情远思，如睹异境。”[1]

对这样的山水画，米芾赞赏有加：

“舍家董源雾景横披，全幅山骨隐显，林梢出没，意趣高古。”[2]

“峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真；岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意、溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”[3]

可见，“皆得天真”、“意趣高古”、“用笔草草”等是董、巨山水画的典型特征，也是米芾甚为欣赏的山水画类型。

他在《画史》中自述其山水云：

“又以山水古今相师，少有出尘格者，因信笔作之，多烟云掩映，树石不取细意，似便已。知音求者，只作三尺横挂、三尺轴。惟宝晋斋中挂双幅成对，长不过三尺，褾出不及椅所映，人行过，肩汗不着。更不作大图，无一笔李成、关仝俗气。”[4]

稍作比较，可见他这种“信笔求之”、“多烟云掩映，树石不取细意，似便已”的山水画，与上述沈括、米芾心目中的董、巨山水有相通处。

米芾山水画虽与董、巨山水有相通处，但它们之间的相通却主要表现在“平淡天真”的意趣或格调上，在形似技巧或笔法上差别很大。那么，米芾山水画的形似技巧是怎样的呢？

北宋李彭《赋米芾所画金山图》云：“楚狂澹墨扫绡素，澄神卧游知所处”[5]；北宋郭祥正《题米芾山水》云：“远山浓淡几无影，远树高低略带行；不是模糊并纸败，无人知是米元章”[6]。李彭、郭祥正（1035—1115）与米芾为同时代人，其赋、题所谓“楚狂淡墨扫绡素”、“模糊并纸败”等内容，透露了米芾狂放不羁、不拘笔法与模糊的山水画形似技巧。宋代温革（卒于1155）题米友仁《潇湘白云图》云：

“米元章品题诸家山水，得其妙处，意谓皆未离笔墨畦径。晚乃出新意，写林峦间烟云、雾雨、阴晴之变，以为横披。”[7]

温革约与米友仁为同时代人。引文大意为：米芾早年希望山水画脱出笔墨畦径的范围，而晚年所出之“新意”盖即脱出了“笔墨蹊径”（笔法）的范围，希望变成了现实。这与上述李彭、郭祥正所言一致。

约晚米芾四十年出生的宋代张元干（1091—约1170）《跋米元章下蜀江山画》云：

“绍兴八年（1138）季冬既望，赵无量会饭瀹茗竟，出所藏米元章《下蜀江山》横卷。此老风流，晋、宋间人物也，故能发云烟杳霭之象于墨色浓淡之中。连峰修麓，浑然天开；有千里远而不见落笔处，讵可作画观耶！六朝兴亡，实同此叹。”[8]

其中“有千里远而不见落笔处，讵可作画观耶？”云云，也说明了米芾山水画不见笔法等特点。它是如此特别，前古未有，以至张元干不得不怀疑他用这些形似技巧所作的

1 宋·沈括：《梦溪笔淡》第17卷，《新世纪万有文库》本，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第97页。
2 宋·米芾：《画史》，第401页。
3 宋·米芾：《画史》，第399页。
4 宋·米芾：《画史》，第406页。
5 宋·李彭：《日涉园集》第6卷，《宋辽金画家史料》本，第562页。
6 宋·郭祥正：《青山集》第8卷，《宋辽金画家史料》本，第579页。
7 明·朱存理：《铁珊瑚网》画品卷第1《潇湘图卷》，卢辅圣主编：《中国书画全书》本，第661页。
8 宋·张元干：《芦川归来集》第9卷，《文渊阁四库全书》第1136册，第659页。

山水画能不能看作是画（“讵可作画观耶！”）。

米芾不见笔法的山水画形似技巧，稍晚于张元干的南宋赵希鹄记载得更为清楚详细，如《洞天清录》（约成书于1190年前后）“米氏画”条云：

“米南宫多游江浙间，每卜居，必择山明水秀处，其初本不能作画，后以目所见，日渐摹仿之，遂得天趣。其作墨戏，不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为，画纸不用胶矾，不肯于绢上作，今所见米画或用绢者，后人伪作，米父子不如此。”[1]

岳珂《宝晋斋法书赞》云：

“元章字画类能用其所长，往往不择纸笔，皆得如意，至于险怪脱略，虽其病处，亦自成妍者也。庆元（1195—1200）戊午秋八月周蒙题。”[2]

“米元章字画脱尽笔墨蹊径，无一点尘俗气，是可宝玩。檗敬书。”[3]

南宋朱熹（1130—1200）《跋米元章〈下蜀江山图〉》云：

“米老《下蜀江山》，尝见数本，大略相似。当是此老胸中丘壑最殊胜处，特一吐出，以寄真赏耳。苏丈粹中鉴赏既精，笔语尤胜，顷岁尝获从游，今观遗墨，为之永叹。”[4]

……

赵希鹄、周蒙、朱熹等约为同时代人，其“不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为”、“不择纸笔，皆得如意”、“险怪脱略”、“脱尽笔墨蹊径”、“胸中丘壑最殊胜处，特一吐出，以寄真赏耳”云云，应当是可信的。这不但与上述北宋或两宋之交的李彭、郭祥正、张元干等的描述一致，也可以从米芾书画契友蒋长源、苏轼等的绘画技巧中看出端倪。《画史》云：

“大夫蒋长源作着色山水，顶似荆浩，松身似李成，叶取真松为之，如灵鼠尾，大有生意。石不甚工。作凌霄花缠松，亦佳作。”[5]

元代王沂《竹亭集》云：

“东坡曾以蔗滓画竹。”

清代方薰《山静居画论》云：

“东坡试院时（1085—1089），兴到，以朱笔画竹，随造自成妙理。或谓竹色非朱，则竹色亦非墨可代，后世士人遂以为法。”[6]

米芾盛赞蒋长源“取真松为之”的着色山水“大有生意”，东坡以蔗滓、朱笔画竹，如此这般的技巧想必他也常用。之所以如此，盖因为它可以大大地弥补传统笔法之不足，尤其是在表现南方山水之真意时。元陆友《研北杂志》卷下云：

“《倦游录》云：‘桂州左右山，皆平地拔起，竹木茂郁，石如黛染；阳朔县尤奇，四面峰峦骈立。’近见钱塘人家有米元章画《阳朔山图》，米题云：‘余少收画图，见奇巧皆不录，以为不应如是。及长，官于桂，见阳朔山，始知有笔力不能到者，向所不录，翻恨不巧矣。夜坐怀所历，作于阳朔万云亭。’观之殆如是，因知范至能谓平地苍玉崛起为天下伟观第一者，真非虚语也。”

《倦游录》当为北宋张师正[7]所著，从中可见米芾时代学者对阳朔地区真山水的感

1 明·张丑：《清河书画舫》第9卷下引赵希鹄《洞天清录》，第366页。

2 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第20卷《米元章道林诗帖跋》，第293页。

3 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第20卷《米元章槐前竹后诗帖跋》，第290页。

4 宋·朱熹：《朱文公文集》第84卷，《宋辽金画家史料》本，第573—574页。

5 宋·米芾：《画史》，第406页。

6 清·方薰：《山静居画论》。王伯敏、任道斌主编《画学集成》本，第559页。

7 张师正（1016—？年），字不疑，生于宋真宗大中祥符九年（1016年）。中进士甲科，得太常博士后转为武官，任魏州推官，知宜州，旋以“慢上”免去英州刺史。仁宗嘉祐八年任荆州钤辖，英宗治平三年（1066年）

受。据元代陆友的记载，他看到了米芾早年（约24岁时）为官桂州（今广西桂林）时所画《阳朔山图》，且著录了画上米芾的题跋。从米芾"始知有笔力不能到者"云云，可知他早年当有得于南方阳朔真山水的启发，在山水画形似技巧上对传统笔法有所突破。《阳朔山图》本身当具有上述"楚狂淡墨扫绢素"、"模糊并纸败"、"不择纸笔，皆得如意"、"险怪脱略"、"脱尽笔墨蹊径"之类的意味。

元代吴海在《题刘监寺所藏海岳庵图》中说他见过米芾《海岳庵图》真迹：

"前代画山水，至两米而其法大变。盖意过于形，苏子瞻所谓得其理者。是图山峰隐映，林木惨淡，长江千里之势宛然，目中胸次非有万斛风雨不能下笔。安得此笔尽画洞庭、三峡、石城、赤壁，使未至者若履其地耶！吾尝见真本于新安郑处正家，他皆临本。"[1]

明代董其昌确定他所见《米南宫山林图》为真迹，跋云：

"米元晖画卷以潇湘图为最，余曾收之。若元章卷，世绝少，亦未之见，见此本耳。观其纵横发墨，师友造化，脱去画史廉纤，如达磨宗下之临济，诚为古今之冠。董其昌观因题（真迹）。"[2]

据清代吴升《大观录》卷十三载《米元章云山图卷》为真迹，上有元明如赵孟頫、杨维桢、柯九思、文徵明等名家题跋。元代杨维桢题云：

"米画务得笔外意，妙在懵懂中见，平原习其格者，不得意于笔外，徒得其懵懂耳，慧山无梦师尝主席湖山胜境中，其朝晖夕阴，内平远于眼底者，皆元晖画院也。出示此轴，景虽远而近意在笔外，师盖有心融景会而非俗眼之所能识者，其永保之，会稽铁崖杨维桢识。"

元代柯九思题云：

"观画者有内外短长之辨纷纭，使古有知，恐贻净名主人之诮，故不复立论而赋小诗于左。"

明代都穆题云：

"米公之画世不多见，以予好之之笃，平生所阅仅三四卷，兹复获观是图，虽纸墨短少，而云烟模糊，山川辉映，有咫尺千里之势，知为米公得意笔也。"

吴升谓《米元章云山图卷》：

"远山二叠，渲染溟蒙，地坡侧笔皴擦三四层，树一，林横，点叶高三寸许，极古拙。……知为元章老笔，且循玩画趣，浑浑噩噩，故非元晖浮露所及也。"[3]

上引元明清吴海、杨维桢、柯九思、都穆、董其昌、吴升等皆确定其所见为米芾真迹，从诸家题跋所描述的内容来看，不但对大、小米山水画特征作了区分，而且对米芾山水画的描述也与上文所述米芾山水特征一致，如"长江千里之势宛然，目中胸次非有万斛风雨不能下笔"、"纵横发墨，师友造化"、"诚为古今之冠"、"务得笔外意，妙在懵懂中见"、"有咫尺千里之势"云云。同时，从诸家题跋的内容中也不难发现他们对所见米芾山水画描述的共同点——笔法的阙如。之所以如此的原因盖如上文所述：米芾绘画本"脱尽笔墨蹊径"，又何从描述？

上述诸家所论是与米芾迈往凌云、狂逸不羁之性情一致的，如欲予米芾及其绘画，特别是其山水画作一最简略的概括，即"豪逸"。"豪"约指狂放不羁、纵横挥扫、超越

任辰州帅，神宗熙宁十年（1077年）为鼎州帅，哲宗时犹在。享年当在七十以上。《宋元笔记小说大观》本，第717页。

1 元·吴海：《闻过斋集》第7卷《题刘监寺所藏海岳庵图》，《宋辽金画家史料》本，第590页。

2 明·张丑：《清河书画舫》，第366页。

3 清·吴升：《大观录》第13卷《米元章云山图卷》，《续修四库全书》第1066册，上海：上海古籍出版社，1994—2002年，第613页下—614上。

笔法之懵懂面貌；“逸”约指“平淡天真”之意趣或境界。此种“豪逸”不仅可由现存甚多的米芾书法作品见之，也可由现存米芾绘画的唯一真迹《珊瑚笔架图》加以推想。正如宋吴则礼《米老〈山水铭〉跋》所云：“训也、浩也、仝也、成也，虽能事毕矣，而未离乎轨度。惟米元章脱弃笔墨，独参妙处。”[1]



（传）米芾《春山瑞松图》，纸本设色，纵 62.5 厘米、横 44 厘米，台北故宫博物院藏

现存《春山瑞松图》轴传为米芾作。构成简单，几无右景，画中景物基本上集中在左面。画面左边远景处有左、中、右三组只见峰顶的山峦耸入云端，中间一组山峰高出左右两组。画面左边近景处山坡上有隐显于雾气中的古松数株，松下有流向画面左下角的一条小溪。山坡右下方是一块斜向画面右下角的平地，平地上独立一亭。近景与远景之间为山谷，谷中云烟雾霭浮动。画面左下角有“米芾”二字题款，但据研究，题款应为后人所为。诗塘有宋高宗题诗，后有“太上皇帝之宝”、“御览之宝”二玺；鉴藏印有：五玺全、“御书房鉴藏宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统预览之宝”、“宣统鉴赏”、“无逸斋精鉴玺”；收传玺印有：“兴霞殿宝”、“殿宝”（半印）、“玉堂柯氏九思私印”、“黄琳”，另半印不可识。关于此轴真赝，《石渠宝笈》初编、《故宫书画录》卷五定为宋人作。《故宫书画图录》（一）改订为米芾之作：“惟此画显为宋高宗以前之作（诗塘有宋高宗题诗），



米芾《珊瑚笔架图》，纸本墨笔，纵 24.8 厘米、横 27 厘米，故宫博物院藏

笔墨高超，米芾以前殆无人能为‘米家云山’而臻此境。”《中国书画鉴赏辞典》作传米芾手笔，但说：“不能确证为米芾所作，有可能为宋人仿作。”孙祖白《米芾米友仁》一书说：“盛传为米芾真迹的纸本设色画《春山瑞松图》，笔者曾经目睹，应是明人伪作无疑。”[2]本书意为此图从意趣到形似多有与文献所记十分独特的“点滴烟云，草草而成，

1 宋·吴则礼：《北湖集》卷五，水赉佑编《米芾书法史料集》本，上海：上海书画出版社，2009年，第351页。凡本书用《米芾书法史料集》皆据此本，以下不赘录。

2 孙祖白：《米芾米友仁》，第136页。

而不失天真”的“小米云山”相印证处，当为米友仁以后的佚名画家根据后世人们观念中以落茄点皴为重要特征的“小米云山”所作。更准确点说，当作于元末倪瓒以后，最重要之图像依据是画上“空亭”明明是倪瓒绘画之符号，宋画中“亭”从不如此表现。

（3）花鸟画

南宋邓椿在《画继》中云其所见米芾画幅：

“予止在利倅李骥元俊家见二画：其一纸上横松梢，淡墨画成，针芒千万，攒错如铁，今古画松未见此制。题其后云：‘与大观学士步月湖上，各分韵赋诗，芾独赋无声之诗。’盖与李大观诸人夜游颍昌西湖之上也。其一乃梅松兰菊，相因于一纸之上，交柯互叶而不相乱，以为繁则近简，以为简则不疏，太高太奇，实旷代之奇作也。”[1]

被邓椿誉为“太高太奇，实旷代之奇作”的这一幅《松》、一幅《梅松兰菊》盖可视为米芾所作的花鸟画。

米芾在书写的过程中，有一时兴起在书法作品中随手作画的习惯，此类画迹亦当视为花鸟之类：

“（芾）一日以书抵鲁公，诉其流落，且言举室百指，行至陈留，独得一舟如许大，遂画一艇于行间。”[2]

今存米书《珊瑚帖》[3]中《珊瑚笔架图》页亦即此类作品之一，《启功丛稿》云：“今此珊瑚笔架之图，应是今存米老画之确切真迹矣。”[4]《珊瑚帖》写在竹纸上，浅黄色，据说是迄今发现最早的用竹纸书写之作品。该帖释文为：“收张僧繇天王，上有薛稷题。阎二物，乐老处元直取得。又收景温问礼图，亦六朝画。珊瑚一枝（以行草书笔法写珊瑚笔架一座，旁书‘金坐’二字）。三枝朱草出金沙，来自天支节相家。当日蒙恩预名表，愧无五色笔头花。”《珊瑚帖》曾经南宋内府，元代郭天锡、季宗元、施光远、肖季馨，清代梁清标、王鸿绪、安岐、裴伯谦等递藏，后归张伯驹。1956年，张伯驹将该作捐献给文化部文物局。《墨缘汇观》、《平生壮观》、《云烟过眼录》、《大观录》、《壮陶阁书画录》等著录。

第四节 “士人画”抑“文人画”：文同、苏轼、米芾等平生绘画定性

前此学界将文同、苏轼、米芾等定性为“文人画家”，值得进一步讨论。

文同虽被尊为“文人画”（“墨戏”）创始人，其所作“墨戏”亦不少，但就定性而论，却不应算是平生以“文人画”为主之画家，而是以“士人画”为主。如黄庭坚《书文湖州山水后》云：“吴君惠示文湖州《晚霭横观》，观之叹息弥日，潇洒大似王摩诘，而工夫不减关仝，东坡先生称与可下笔能兼众妙，而不言其善山水，岂东坡亦未尝见耶？此画初入手心欲留玩数月乃归之，会予远串宜州，亟遣光山之仆，自此往来余梦寐中耳”[5]；《题文湖州竹上鸜鹆》云：“与可《竹上鸜鹆》，此所谓功刮造化窟者也。……曲

1 宋·邓椿：《画继》第3卷，第14页。

2 宋·蔡絛：《铁围山丛谈》第4卷，《宋元笔记小说大观》本，第3081页。

3 曹宝麟：《中国书法全集》（米芾卷），第505页。

4 启功：《启功丛稿》，北京：中华书局，1981年，第289页。

5 宋·黄庭坚：《山谷题跋》第3卷，第26页。

折有思，观者能言之，许渠具一只眼。”[1]从“潇洒大似王摩诘而工夫不减关仝”、“下笔能兼众妙”、“功刮造化窟”、“曲折有思”云云中不难见出文同的这些画非呵佛骂祖与不求形似、传统、功力、规矩、法度之“文人画”所能范围，而是典型之“士人画”。元戴良《九灵山房集》、张丑《清河书画舫》中各有一段论文同山水画的文字可作为例证，俱引于此，以资参悟。元戴良云：

“文湖州以写竹名天下，而山水人物世固未之见。甲寅之秋，夏叔宜兄弟出其所作《盘谷图》相示曰：‘此盖湖州得意笔也。’予为之把玩不释手。盖湖州胸次之高，足以冠绝天下；翰墨之妙，足以追配古人。去之四百余年，览此一图，尚足使人油然感动，如李愿初入盘古、韩昌黎与酒作歌时也。此图系袁文清公家旧物，鉴定真迹无疑。”[2]

明文徵明云：

“右文与可画《盘谷叙图》，人物山水，高古秀润，绝类李伯时。伯时以山水人物，与可以画竹，同出一时，各以所长着称。东坡谓与可画竹，前无古人，而不言其他画，故世无有知其能画山水人物者。惟《宣和画谱》言与可或喜作古槎老枿，澹墨一扫，虽丹青家极毫楮之妙，形容不能及。而近世孙大雅记吴仲圭墨竹云：‘仲圭以画掩竹，与可以竹掩画。’其言必有所自。与可画竹之外，他画绝不传闻。宜兴吴氏有所藏《晚霭横看》甚妙，先友沈周先生尝见之，为余言其行笔绝似许道宁。按许道宁宋初人，孙士逊诗所谓‘李成谢世范宽死，惟有长安许道宁’者是也。然评者谓道宁之笔，颇涉蹊径，所谓作家画也。而与可简易率略，高出尘表，独优于士气。此卷作家士气咸备，要非此老不能作也。”[3]

由引文中“胸次之高，足以冠绝天下；翰墨之妙，足以追配古人”、“作家士气咸备”云云，显而易见，就定性而言，不能将文同归于“文人画家”之列。

就米芾而言，亦是如此。米芾书法于传统用功精勤，以“集古”成家享誉当代与后世，自不待言。其绘画也是以临摹起家的，工力老到。如他说自己常与北宋人物画第一高手士人画家李公麟讨论人物画创作中的构图问题（“分布次第”），第一次讨论后，自己执笔“作《子敬书练裙图》。图成乃归权要，竟不复得。”[4]可见水平应非泛泛；第二次由李公麟执笔，作《山阴图》，米芾题字、钤印于上，此画传至宋末元初，鉴赏家周密曾目睹过，其《云烟过眼录》云：“李伯时《山阴图》，……伯时率然弄笔，随元章所说，想象作此，潇洒有山阴放浪之思。”[5]米芾人物画的构思、创作能力不低于李伯时，如邓椿《画继》云：“其木强之气，亦不容立伯时下矣。”[6]因而，从主要方面看，米芾平生大多数时间所作应为“士人画”。

总之，在文同、米芾等一生中，由于党争环境所迫与相互影响，尤其是受苏轼感染，有“文人画”（“墨戏”）之作是必然的，但对他们而言，这毕竟属“客串”性质，对“文人画”在他们绘画生涯中的地位与作用不能夸大，而苏轼则不同，虽精于鉴赏，通画理，但由于平生绘画工力欠缺，又极力提倡“高人岂学画，用笔乃在天”、“天真烂漫是吾师”、“论画以形似，见与儿童邻”，加之“一肚皮不合时宜”，平生应机而作之“墨戏”只能是“文人画”。

---

1 宋·黄庭坚：《山谷题跋》第3卷，第28页。

2 元·戴良：《九灵山房集》第22卷，《宋辽金画家史料》本，第383页。

3 俞剑华编著：《中国古代画论类编》第四编《山水·衡山论画山水》，第713页。

4 宋·米芾：《画史》，第406页。

5 元·周密：《云烟过眼录》卷上，第16页。

6 宋·邓椿：《画继》卷九《论远》，第71页。

小结

两宋“文人画”（“墨戏”）主要集中在北宋中后期，实质上是当时党争语境中文士受到反对派伤害发泄愤懑之通道，目的是通过直接的、毫不掩饰的、无拘无束的书画创作活动，宣泄消极情感，缓解内在压力，摆脱精神困境，恢复心理平衡，主要代表性画家有文同、苏轼、米芾等。“直接性”既是“文人画”的最本质特征，也是它的最高要求。所谓“直接性”即有什么样的心境就直接吐露为什么样的诗、文、书、画，不需要任何准备与构思，不需要考虑任何媒介与材料，不需要有任何掩饰与隐藏，基本不需要顾及其他人的感受，创作过程就是创作目的，内心忧愤既是创作的内驱力又是创作内容与形式本身。文艺作品与作者的性情高度一致，有什么样的性情就直接发露为什么样的作品，无需“动心忍性”，作品完全是性情的表象，中间不需要任何思量、安排、忌讳、掩藏。苏轼自题其画所云“空肠得酒芒角出，肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回，吐向君家雪色壁。平生好诗仍好画，书墙涴壁长遭骂。不瞋不骂喜有余，世间谁复如君者。一双铜剑秋水光，两首新诗争剑铓。剑在床头诗在手，不知谁作蛟龙吼”[1]是对当时“墨戏”（“文人画”）特征恰到好处之概括（按：金代元好问所云“自东坡一出，情性之外，不知有文字。真有‘一洗万古凡马空’气象。”[2]可谓深谙个中三昧），作为当时“文人画”先锋的苏轼墨竹、枯木、怪石乃其胸中忧愤不平之气的表象，正表明了当时文人“尚意”书画的根本特征——“直接性”。此外，文、苏、米等“文人画”还有呵佛骂祖，自我作古，不求形似、技巧、法度、规则与工力等重要特征。这种“文人画”在中国绘画史上是开天辟地、古未有之的，在两宋卷轴画中，既不占主流，也难入正统，只能算是别出。此外，就定性而言，当时仅苏轼一人可算是“文人画家”，文同、米芾等虽有“文人画”之作，但不能改变他们“士人画家”之性质。

而宋元画学文献所载以米友仁等为代表画家之“墨戏”、“戏笔”，在实质上并不是胸中郁勃之气（或情感）的直接宣泄，既不具备“直接性”这一“文人画”本质特征，又在一定程度上讲求传统、形似、技法与工力（如“小米云山”中“落茄点”源于董源，又如这些画家模仿学习文、苏、米等“文人画”等），他们作“墨戏”之目的盖在于引起社会关注（按：石慢《米友仁〈远岫晴云图〉》一文认为该画正中央“有一个侧面的人脸暗藏在浮动的云雾之中”，“这张脸是米友仁刻意画上去的”，他“把自己画成一朵漫游入皇都的白云”，目的是“提醒人们，‘小米’对父亲的亦步亦趋，并且不遗余力地博取帝王对他们家族的赏识和优遇”[3]，是有一定道理的）。此类“墨戏”上承唐代王维、张璪、王墨以来“破墨”、“泼墨”法，影响后世又极为深远广大，之后的主流画史（如赵孟頫、钱选、高克恭、黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，明代吴门画派、董其昌，清代“四王吴恽”等）莫不得其惠泽，这些主流大家时有娱乐、儿戏、“作秀”性质的“墨戏”之作可证。[4]

1 宋·苏轼：《苏轼全集》诗词集第23卷《古今体诗（四十四首）·郭祥正家醉画竹石壁上郭作诗为谢且遗二古铜剑》，第290页。

2 金·元好问：《新轩乐府引》，据《全元文》卷一九《元好问·四》，江苏古籍出版社，1998年，第310页。

3 石慢：《米友仁〈远岫晴云图〉》，载上海博物馆编《千年丹青——细读中日藏唐宋元绘画珍品》，北京：北京大学出版社，2010年，第159—165页。

4 本书该章《两宋文人画》部分内容参见拙著《迈往凌云——米芾书画考论》（北京：人民美术出版社，2009年）而有进一步思考、发挥、增加与完善。

第十章
游刃于“庙堂画”之间：两宋社会民间画

两宋卷轴画中，除“画院画”、“宫廷画”、“士人画”、“文人画”（可统称“庙堂画”）外，尚有一部分实力雄厚、影响巨大的画家活跃于社会民间潜心感受与创作，对当时画史做出了重要贡献，本书名之为“社会民间画”，分山水、花鸟、人物三科述于下。

第一节 人所难到：两宋社会民间山水画名家

两宋社会民间山水画家影响较大、有作品传世者主要有惠崇、许道宁、赵芾、僧若芬等。

惠崇（965—1017），生卒年不详，建阳（今属福建，一说长沙）人，北宋前期僧人，工诗，专精五律，多写自然小景，忌用典，尚白描，力求精工莹洁，颇为欧阳修等称道。善画，《图画见闻志》卷四云：“工画鹅、雁、鹭鸶，尤工小景。善为寒汀远渚、潇洒虚旷之象，人所难到也”[1]；王安石《纯甫出僧惠崇画，要予作诗》云：“画史纷纷何足数，惠崇晚出吾最许”[2]；苏轼题慧崇《春江晓景图》诗二首，其一云：“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”[3]传诵千古；黄庭坚《题慧崇画扇》云：“惠崇笔下开生面，万里晴波向落晖。梅影横斜人不见，鸳鸯相对浴红衣”[4]；《题慧崇〈九鹿图〉》云：“慧崇与宝觉同出于长沙，而觉妙于生物之情态，优于崇。至崇得意于荒寒平远，亦翰墨之秀也”[5]；明董其昌题惠崇《溪山春晓图》云：“巨然画米元章称其平淡天真，惠崇以右丞为师，又以精巧胜，……皆画家之神品也。”评价甚高。现存《溪山春晓图》卷以长卷形制、平远视角画江南春天景致，溪江峰峦，柳绿桃红，屋舍人家。江岸古木卧波，水禽翔集，数只渔舟荡漾江上，高士垂钓，生活气息浓郁。近景处江渚蜿蜒，坡岩卧岸，泉流奔泻；远景山峦烟岚淡远层叠。全卷浓皴淡抹，笔法工细秀逸。此卷无作者款印，旧题惠崇作，中国古代书画鉴定组定为宋人作；杨仁恺认为：“宋画，元明人跋俱真。”引首李兆蕃篆书“溪山春晓图”五字，本幅有清高宗弘历题诗，后纸有陶振、沙可学、郑椅、陈庄、董其昌、宇文燧、赵文、朱弼、李东阳、王稺登、顾大典、张应甲、王世懋、王世贞、王叔承、曹溶十六家题记。隔水绫上有董其昌题跋一则。

---

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第61页。

2 宋·王安石：《临川先生文集》第1卷，《宋辽金画史资料》本，第221页。

3 宋·苏轼：《东坡集》第15卷，《宋辽金画史资料》本，第222页。

4 宋·黄庭坚：《豫章黄先生文集》第9卷，《宋辽金画史资料》本，第222—223页。

5 宋·黄庭坚：《豫章黄先生文集》第27卷，《宋辽金画史资料》本，第223页。





（传）惠崇《溪山春晓图》，绢本设色，纵24.5厘米、横185.5厘米，故宫博物院藏

画中钤有“古稀天子”、“乾隆鉴赏”、“嘉庆御览之宝”等印玺多方，曾经《清河书画舫》、《珊瑚网》、《式古堂书画汇考》、《盛京书画录》、《佩文斋书画谱》、《诸家藏画簿》等著录。

《沙汀烟树图》页（绢本设色，纵24厘米、横24.5厘米，辽宁博物馆藏）以平远法画江南水乡初春景致，一水横隔，上下两岸，沙汀蜿蜒，水草荇萍点缀岸边，左侧水面上两只水鸟比翼齐飞；近岸一角植树数株，枝叶繁茂；对岸远树成林，烟霭缠绕，扑朔迷离。用浓墨硬笔勾皴树身、枝干，深赭染色，树叶以干笔浓淡墨色反复点簇，淡墨积染，渍点萍叶，用渍染法画沙汀，淡赭染色，以示沙土松软质感，水天淡墨渲染，远树间留绢地以示缠绕之迷雾。全幅虚旷清逸，意境深邃玄远。此幅无作者款印，系《唐宋元集绘》册中之一开，清梁清标题签为惠崇作，系清宫旧藏。辛亥革命后，清朝末代皇帝溥仪以赏赐名义让其弟溥杰将此图携出宫，后辗转入藏辽宁省博物馆。

许道宁（约970—1053），长安（今陕西西安）人。早年在汴梁（今河南开封）以卖药为生。工画山水，时时戏拈笔而作寒林平远之图以聚观者，声誉已著。笔法盖得于李成。始尚矜谨，晚年脱去旧学，行笔简快，风度益著。峰峦峭拔，林木劲硬，别成一家体。张文懿见而赏之，赠诗曰：“李成谢世范宽死，唯有长安许道宁。”时以为荣。《图画见闻志》云：“长安凉榭中写终南、太华二壁，今存。有《山水寒林》、《临深履薄》、《早行诗意》、《潘阆倒骑驴》等图传于世”[1]；宣和御府藏其画作一百三十八幅，如《茅亭赏雪图》一、《春山晓渡图》二、《春山行旅图》一、《写李成夏峰平远图》二等。现存《渔父图》卷当属许道宁晚年画风代表作，全景式构成，“平远”、“高远”兼用，绘深秋木叶半落，三五渔舟荡于宽阔水面，渔民担网上船、施网、收网，行旅或沿溪桥长堤而行，或牵马待渡。画幅中央以“高远”作主峰堂堂，山岩壁立，列嶂耸峙层叠；左右以“平远”作山谷蜿蜒幽远，溪水盘曲潺湲，巨木攲侧，劲挺峭拔。山石部分用水墨直皴渍染，峰

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第52—53页。



许道宁《渔父图》，又名《秋江渔艇图》、《渔舟唱晚图》卷，绢本设色，纵48.9厘米、横209.6厘米，美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏

头纹理一笔焦墨或浓墨直下（笔中含水较多，已分浓淡），再略施渲染而成，用笔简快，细微处略用笔勾勒。树干不皴，枝似雀爪，以墨点树叶，下笔气势豪壮，远处树木只用浓墨作长短不一的长条状，少画枝叶。画境清旷壮阔。此图无款，清吴升《大观录》著录（1712年成书），清代曾为怡亲王允祥收藏，民国时流入美国。

赵芾（一作赵黻），生卒年不详，活跃于高宗绍兴年间（1131—1162），京口（今江苏镇江）人，《图绘宝鉴》卷四云其"作人物、山水、窠石、江势、波浪、金焦二山，有气韵，有笔力，师古人，无院体，惜乎仅作一郡之景，画意不远耳"[1]；明张丑《清河书画舫》卷九云："绍兴中有赵芾者，居镇江之北固，画亦有神韵，署名多不著姓，后人得其画本往往误称米南宫云。"[2]赵芾画之传世者，有《烟江晚钓图》、《乘风破浪图》、《扬子风帆图》、《金山图》、《七焦山图》、《四蒜山图》等。[3]现存《江山万里图》卷为赵氏传世唯一真迹，甚为宝贵。描绘壮阔万里江山景象。卷首为烟云笼罩之崇山峻岭、山岩石崖；向左山间逐渐出现小路、樵夫、行旅。道路尽头是烟波浩渺之万里江河，码头船泊帆收；再向左巨浪中一只小舟逆流而上；再向左石壁矗立、峰峦叠嶂、茂树成林，峰顶、山谷屋宇隐现；再向左辽阔江面上风雨交加、波涛汹涌、大浪击岸，一只小舟匆匆驶入港湾；再向左江上再次出现山峰、谷地、烟岚、村落、溪水、茅舍、小桥、商贾和农民，生意盎然；以一望无际的汹涌波涛结束。全卷江波与峰峦林木等景象交错出现，气势辽阔雄伟，一气呵成。画法兼收两宋名家，风格清秀淡雅：山岩以小斧劈皴成型，坚实而躁硬，可见李唐、刘松年等皴法影响；林木、植被以点簇而成；云水以淡墨参以"小米云山"法，淡雅秀逸。从全卷布局、气势来看，与南宋"院体"的一角半边式山水迥异，别具一格。卷末款署"京口赵黻作"五字，画中有明代钱维善、张宁、陆树声等诗跋，钤乾隆、嘉庆、宣统等内府印玺多方，经明钱维善，清内府递藏。《清河书画舫》、《钤山堂书画记》、《汪氏珊瑚网》、《石渠宝笈》初编等著录。

僧若芬，生卒年不详，字仲石，婺州（今浙江金华）曹氏子，为杭州上竺寺书记（住持）。善诗。模写云山以寓意，求者渐众，因谓："世间宜假不宜真，如钱塘八月潮、西湖雪后诸峯，极天下伟观，二三子当面蹉过却求玩道人数点残墨，何邪？"归老家山，古涧侧流苍壁间占胜，作亭扁曰："玉涧"，因以为号，又建阁对芙蓉峰，号"芙蓉峰主"，尝自题画竹云："不是老僧亲写，晓来谁报平安。"[4]现存《庐山图》轴、《山寺晴峦图》卷、《远浦归帆图》卷等。

《庐山图》轴（部分，绢本水墨，纵35.5厘米、横62.7厘米，日本冈山县立美术馆藏）左部画江西庐山局部峰岚三座，以浓淡墨清水挥洒，草草而成，变化自然，颇具禅意，画

1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第53页。

2 明·张丑：《清河书画舫》第9卷下，第369页。

3 此据《绘事备考》第6卷、《式古堂书画汇考》第32卷《画二》"收藏名画"著录。

4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。



若芬《山寺晴峦图》局部，纸本水墨，纵 33.3 厘米、横 83.3 厘米，日本出光美术馆藏

右部自题："过溪一笑意何疏，千载风流入画图。回首社贤无觅处，炉峰香冷水云孤。玉涧。"此图于江户时代传入日本，被截去三分之一，经广隆寺、佐久间将监真胜、德川家光、酒井忠胜、德川将军家族等递藏。另有一完整的摹本，现藏东京根津美术馆。

《山寺晴峦图》卷纯用水墨绘制，笔法粗简恣率。远山取势，粗笔淡墨，山云烟霭蒸腾；中景取神，山市人物，如腾云驾雾，寥寥数笔浓墨勾写。近景浓墨挥扫，不求形似，虚实兼具。墨色近浓远淡，空间层次变化丰富，韵致飘然。题材属《潇湘八景图》之一，画法属梁楷、牧谿一系简笔禅意画法。画后题识"雨拖云角敛长沙，隐隐残红带晚霞。最好市渚官柳外，酒旗摇曳客思家。山市晴峦。"钤朱文"三教弟子"印。

《远浦归帆图》卷（纸本水墨，纵30.6厘米、横77厘米，日本德川美术馆藏）从所绘题材看，该图应为《潇湘八景图》之一，意趣与画法与《山寺晴峦图》卷一致，与梁楷、牧谿画作相比，景物更少，笔墨更简率，禅味更浓郁。画上题七绝赞云："西边刹境入毫端，帆落秋江隐暮岚。残照未收渔火动，老翁闲自说江南。远浦归帆。"钤"三教弟子"朱文印。该图与《山寺晴峦图》卷图上均无作者款印，但因与有玉涧落款之《庐山图》在书画风格上颇为一致，加之与文献记载相符，故被推定为僧若芬所作。此图在日本评价很高。

第二节 写生传神：两宋社会民间花鸟画名家

画史所载两宋社会民间花鸟画家影响巨大、有画作传世者主要有赵昌、僧仲仁、僧法常等。

赵昌是"黄家富贵"院体画风于北宋社会民间的最后一位大家，字昌之，广汉（今属四川）人，工画花果，名重一时。然则生意未许全株，折枝多从定本。惟于傅彩，旷代无双。古所谓失于妙而后精者也。昌兼画草虫，皆云尽善。苟图禽石，咸谓非精。且画工特取其形耳，若昌之作，则不特取其形似，直与花传神也。又杂以文禽猫兔，议者以谓非其所长，然妙处正不在是，观者可以略也。昌家富，晚年复自购己画，故当时即为难得。



（传）赵昌《写生蛱蝶图》，纸本设色，纵 27.7 厘米，横 91 厘米，故宫博物院藏

自号“写生赵昌”。苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝一首》诗云：“边鸾雀写生，赵昌花传神。”昌之画作，今传《写生蛱蝶图》卷。图以写生法描绘秋野风物。在构图布局上，画幅上方大面积留白，景物集中于画幅下部。秋野高旷清新，景色宜人。野菊、霜叶、荆棘与芦苇等错落有致。空中三只彩蝶翩翩起舞，一只蚱蜢昂首观望。用笔简率遒劲，准确逼真，生动传神，变化自然；设色清丽劲爽，典雅秀逸；双钩、晕染相得益彰；物象质感各个不同；格调纯净、平和而秀雅。该画无作者款印。钤有南宋权臣贾似道“魏国公印”、“丘壑”二印、元鲁国大长公主“皇姊图书”印、明洪武官印“典礼纪察司”印，清梁清标“蕉林居士”、“棠村”等印及清内府诸印，画上有乾隆己未仲秋题诗，卷后有元冯子振、赵岩及董其昌题跋。董其昌在跋中定为赵昌所作，后世沿用至今。关于此画作者，当代学者亦有异议，如徐邦达《古书画伪讹考辨》卷上文字部分认为：“《写生蛱蝶图》就应摒诸赵氏门墙之外”；杨仁恺《国宝沉浮录》：“北宋院画，未必出自赵氏。”

僧仲仁，会稽（今浙江绍兴）人，元祐年间（1086—1093）至衡州（今湖南衡阳），寄居潇湘门外华光寺，以画墨梅著称于世。平生嗜梅成性，于寺内遍植梅花，花开季节移榻梅树下，终日观赏吟咏，每于月下见梅花疏影横斜，萧然可爱，即以笔墨摹其姿态，颇得神韵。后来一变傅色之法，专注于墨梅写生，以墨晕作梅如花影，妙于写意，得画梅三昧，“世人画梅赋丹粉，山僧画梅匀水墨”[1]，别成一家。赵孟頫在墨梅题跋中称：“世之论墨梅者，皆以华光为称首。”仲仁还创新了岁寒三友（松、竹、梅）题材。仲仁与黄庭坚交厚，《画继》载云：“一见山谷，出秦、苏诗卷，且为作梅数枝及《烟外远山》，山谷感而作诗记卷末：‘雅闻花光能墨梅，更乞一枝洗烦恼。写尽南枝与北枝，更作千峰倚晴昊。’”[2]刘克庄赞其“梅花写真妙天下”，著有《华光梅谱》传世，对画梅理论有突出贡献。惜仲仁墨梅今已不存。

僧法常，号牧溪（一作谿），俗姓李，蜀（今四川）人，活跃于宋末元初。曾“造语伤贾似道”，而遭到追捕，避罪于越丘氏家。后世变（宋元易祚）出家为僧，圆寂于至元间（1264—1294）。善画龙虎、猿鹤、芦雁、山水、树石、人物。“不曾设色，多用蔗查□结”[3]，颇有新意。元吴太素《松斋梅谱》云其：“松竹梅兰，不具形似，荷芦写俱有高致”[4]；《画继补遗》卷上谓其画作“枯淡山野，诚非雅玩，仅可僧房道舍，以助清幽

1 宋·华镇：《云溪居士集》第6卷《南岳僧仲仁墨画〈梅花〉》，《宋辽金画家史料》本，第595页。

2 宋·邓椿：《画继》第5卷，第36页。

3 元·吴太素《松斋梅谱》第14卷《画梅人谱》，《宋辽金画家史料》本，第779页。

4 元·吴太素：《松斋梅谱》第14卷《画梅人谱》，《宋辽金画家史料》本，第779页。



法常《竹鹤图》，绢本墨笔淡彩，纵 173.3 厘米、横 99.3 厘米，日本京都大德寺藏



法常《松猿图》，绢本墨笔淡彩，纵 173.3 厘米、横 99.3 厘米，日本京都大德寺藏

耳”[1]；《图绘宝鉴》卷四则谓“皆随笔点墨而成，意思简当，不费妆饰，但粗恶无古法，诚非雅玩。”[2]法常画作当时流传甚广，宋末即流入日本，对日本绘画产生了深远影响。元吴太素《松斋梅谱》云当时法常画作流传情况：“江南士大夫处今存遗迹，竹差少，芦雁亦多赝本，今存遗像在武林长相寺中。”[3]《观音》、《竹鹤》与《松猿》三幅一套乃现存法常画作。《观音图》轴（见下文）。《竹鹤图》轴以一角半边式布局于画面下部土坡上作一只丹顶鹤扬颈鸣叫奔走，画面左边密集丛竹亭立，画鹤工致写实，情态逼真，生意盎然；直接以浓淡墨写竹竿，竹叶攒簇而成，虽潇洒但无章法，颇“粗恶”。此轴无款。《松猿图》轴以局部特写方式绘两只黑猿踞于松干上，大猿将幼猿拢于怀中，情态生动。以浓墨干笔绘猿身皮毛，质感蓬松逼真。右下左上向斜穿画轴的松树干直接用淡墨皴扫而出，用浓墨作葛藤，笔迹简率随意，松针以干笔散锋浓淡墨擦出，全轴画法可见梁楷简笔之影响，亦有“粗恶”之弊。此轴无款。

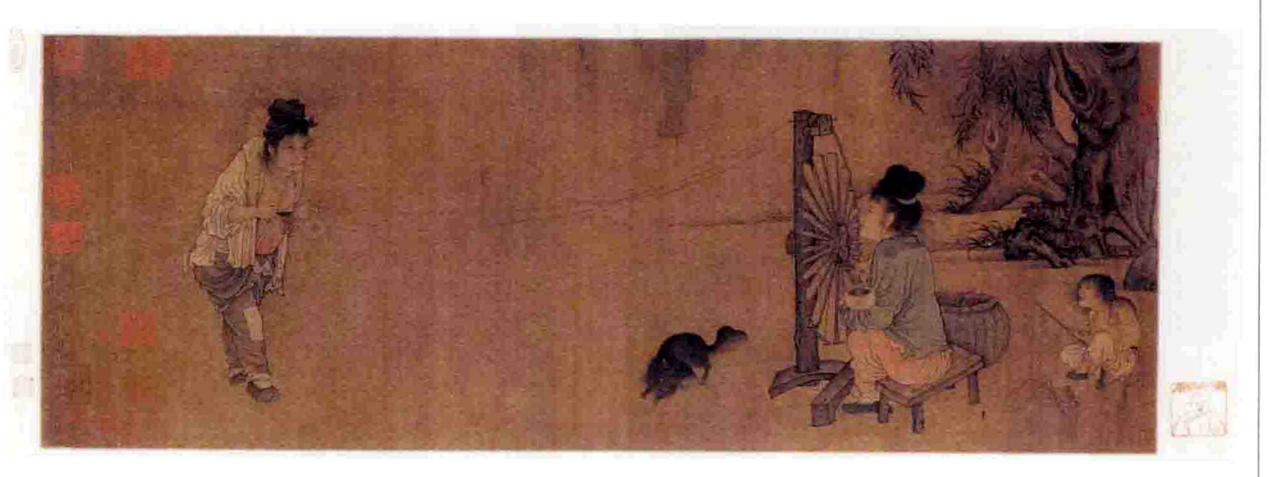
第三节　各有所擅：两宋社会民间人物画名家

画史所载两宋社会民间人物画家影响较大、有画作传世者主要有王居正、郝澄、牟益、简笔人物画院外传派（僧法常、刘朴、李确、范彬、直翁）、赵彦等。

1 元·庄肃：《画继补遗》卷上，第6—7页。

2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第49页。

3 元·吴太素：《松斋梅谱》第14卷《画梅人谱》，《宋辽金画家史料》本，第779页。



（传）王居正《纺车图》，绢本设色，纵 26.1 厘米、横 69.2 厘米，故宫博物院藏

王居正，北宋画家，王拙（大中祥符初营玉清昭应宫，募天下画流，拙为右部第一人，与武宗元为对，时人多许之）子，河东（今山西永济）人，俗以其小字多呼为“憨哥”。学丹青有父风，师周昉仕女，略得其妙。尝于苑圃寺观众游之处，必据高隙以观仕女格态。凡欲命笔，则澄思虑，故于形似为得。“精密有余，而气韵不足。”[1]现传《纺车图》卷以农村妇女纺线为表现对象。主题突出，构图巧妙。近景人物分为两组，为两条飘浮纺线牵引，右端中年妇女边摇纺车边哺乳，身后一童子正戏蛙，身前一黑犬狂吠；左端老媪弯腰伛背，手拉线团。人物之间相互照应、顾盼，聚散自然。纺车、竹筐、杌凳以界笔，刻画精致写实。人物衣纹用“战笔”，中锋行笔，线条随人物形体变化折落有致、细劲圆润，准确塑造出农村妇女的形态与衣料质地，朴实无华。此幅无款印，卷后原有元赵孟頫二跋，称为王居正作。明周天球于卷前加题，大书“故宫王居正笔”六字，今二跋一题均已不存。后幅有清刘绎、陆心源等人题记；后隔水有张大千题跋：“居正此图，俨然唐画风格。与顾闳中《夜宴图》可方驾也。历见《书画舫》、《珊瑚网》、《式古堂》诸家著录，清末归陆心源。子昂二跋已失，虽然，椟亡珠存，不无遗憾，终不失为珍宝也。大千居士爰”；钤宋贾似道“似道”、“悦生”，清陆心源“潜园鉴赏”等鉴藏印共二十九方；徐邦达认为：“非王居正，宋画。”该画写实性甚强，其中纺车等器物盖有助于管窥北宋农村物质文化生活。

郝澄，生卒年不详，活跃于十世纪。字长源，江宁句容（今属江苏）人，世为右族，至澄以丹青自乐，不事产业，终至耗荡。人多求澄画者，赖以资给。学通相术，精于传写，于佛道鬼神、人马尤长。《宣和画谱》卷七评郝澄画甚高：“盖传写必于形似，而画者往往乏神气。澄于形外独得精神、气骨之妙，故落笔过人。澄力学逮二十年而笔墨乃工，声誉益进。作道释、人马，世多传其本，清劲善设色。”[2]宣和御府藏其画作十四幅：《写北极像》一、《神仙事迹》一、《出猎图》三、《人马图》二、《渲马图》六、《牧放散马图》一。汤垕《古今画鉴》云：“郝澄画马甚俗”、“殊无古意。”[3]现存《调马图》页为郝澄作（亦有学者认为系十二世纪早期摹本），画面右下角一马夫左手拿一束草，作调马状，人马间相互观望的神情跃然纸上，极生动之致。用笔清劲，设色淡雅。右上角有徽宗题款：“郝澄笔，丁亥御札。”“丁亥”为徽宗大观元年（1107）；押署：“天下一人”。

---

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第4卷，第45页。

2 《宣和画谱》第7卷，第73页。

3 元·汤垕：《古今画鉴》，第699页。

牟益（1178—？），字德新（一作德彩），原籍不详，客居四川，南宋理、度宗朝（1225—1274）人，精通古文辞，考证《诅楚文》、《石鼓文》、《钟鼎文》等，阐释研究心得，纠释文之误。工书法，晚年喜篆书。善画人物、山水，尤擅仕女。师唐周昉仕女画法，白描笔法如行云流水，各色状貌、意态、情性、神姿有唐人风韵。水墨山水亦清润秀美、超逸绝俗。《捣衣图》卷为牟益唯一传世真迹。以手卷形制，绘南朝刘宋诗人谢惠连《捣衣诗》大意，据原诗内容，自卷首至卷尾依次描绘入场、抱练、整理、捣练、剪裁、缝制、装箱（以便寄出）等程序，充分利用手卷形式在卷动时的时间推移感，环环紧扣地表现闺中妇女思念征夫的哀怨情怀。全卷以淡墨白描手法画三十二位妇女，间以菊、蜂、树木、庭院、栏杆、卷帘、围墙、回廊、家具、画屏、捣杵、簸箩、剪子、箱箧、烛台、蜡烛等配景，不同情节画面之间略有间隔，相对独立。人物个个仪态优雅，面目丰腴，眉宇之间，多有愁思（盖天风渐寒，裁衣寄远，固有怀思未能止也），着唐装，衣裙宽大，用白描，笔法匀整细谨，犹有唐人遗意。人物树木屋宇杂物，无一不精。树木精皴细染，楼廊栏台界画工整，用笔纤细，有李公麟人物画法遗意。全卷以素淡白描技法成之，淡淡愁思溢于画外。据卷后作者跋语可知此卷作于嘉熙庚子（1240），跋文中有“……顾年耳顺之三，疲敝精神，尚尔儿戏，良可悯笑，志之所好，自忘其劳”等语，亦可知画家作该卷时已六十三岁。卷尾有董良史楷书谢惠连原诗：“衡纪无淹度，晷运倏如催。白露滋园菊，秋风落庭槐。肃肃莎鸡羽，烈烈寒螀啼。夕阴结空幕，宵月皓中闺。美人戒裳服，端饰相招携。簪玉出北房，鸣金步南阶。櫩高砧响发，楹长杵声哀。微芳起两袖，轻汗染双题。纨素既已成，君子行未归。裁用笥中刀，缝为万里衣。盈箧自余手，幽缄俟君开。腰带准畴昔，不知今是非。”卷后有曾鼎、黄渠、黄庆、张峻、高士奇、沈德潜等人题跋。卷中钤“董氏适适堂奇迹”、“董史珍玩”印，清高士奇、安岐及清内府等鉴藏印。《江村销夏录》、《大观录》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》续编等著录。

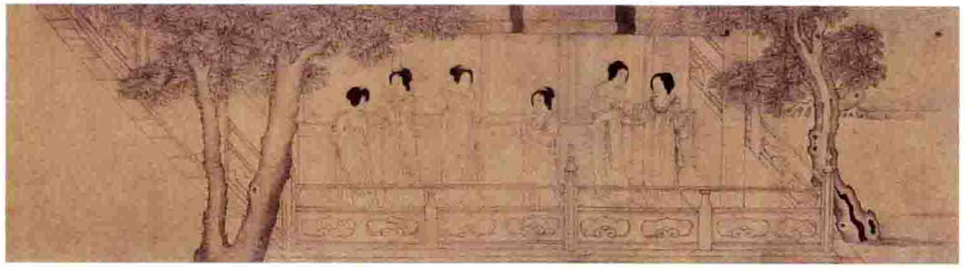


郝澄《调马图》，绢本水墨设色，纵 33.1 厘米、横 36 厘米，美国波士顿美术馆藏

两宋简笔人物画本由社会民间职业画家宋初石恪开山，不想却传入画院，衍生出焦锡、贾师古、梁楷一系，不但在院内颇得推崇仿效，南宋时院外画家习之者亦不在少数，主要有南宋法常等。

僧法常，宋末元初蜀（今四川）人，号牧溪（一作谿），俗姓李。善画花鸟，亦善人物。现存人物画多为宗教题材，简笔画风，用笔盖由梁楷“简笔”变化而来，而较梁氏收敛一些，略显“文气”，如《观音》轴、《蚬子和尚图》轴、《老子像》轴等。

《观音图》轴局部特写端坐于溪边岩石上一神态端庄作冥思状的白衣观音，旁置净水瓶，身后石崖淡岚。人物衣纹用淡墨长线勾勒，流畅、圆润而秀逸，冠饰璎珞勾勒细致；岩石兼用勾、皴、染，画面配景表现时有“粗恶”之感（如画面右上角以浓墨拖泥带水表现者）。画幅左下方款署“蜀僧法常谨制”六字，钤“牧溪”朱文印。



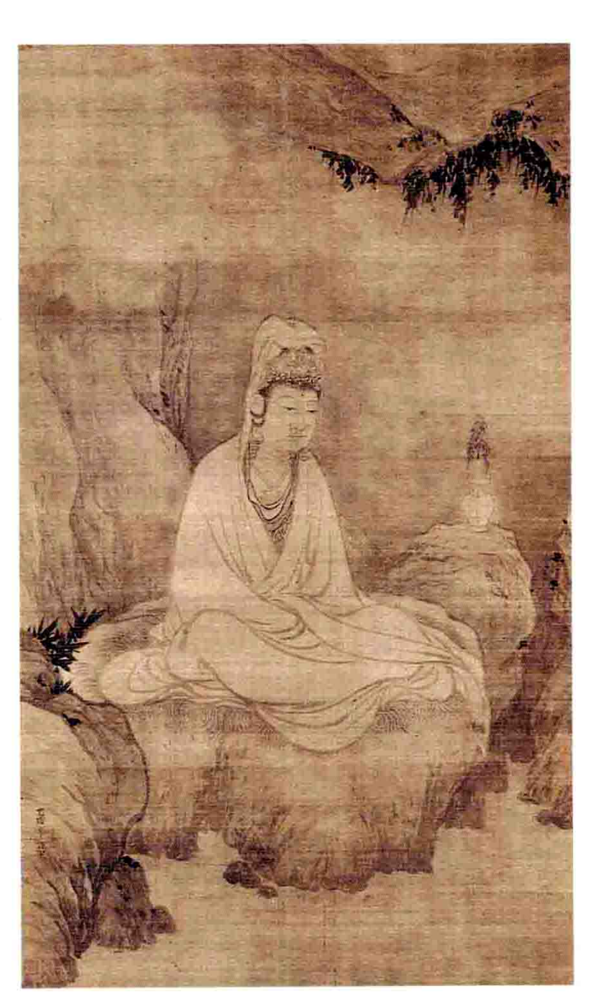

牟益《捣衣图》，纸本墨笔，纵27.1厘米、横466.4厘米，台北故宫博物院藏

《蚬子和尚图》轴（绢本水墨，纵84.8厘米、横31.5厘米，日本京都国立博物馆藏）蚬子为唐末五代曹洞宗僧人，曾混俗于闽川一代，不蓄道具，不循礼仪，冬夏惟披一衲，逐日沿江岸拾掇虾蚬以果腹，俗称蚬子和尚。牧谿该轴下部所画正为蚬子和尚，衣衫不整，满面笑容，右手执鱼具，左手拈虾，腰系鱼篓，生动传神。速写式画法随意自在，笔简墨润，不衫不履，一气呵成。画轴上部题："信手拈来拖泥涉水，贓物现前当面难讳。若无神前酒台盘，终不脱鬼家活计。住冷泉黄闻题"，钤"牧谿"等印。《日本现在支那名画目录》、《法常禅画艺术》等著录。

《老子像》轴（纸本水墨，纵88.9厘米、横33.5厘米，日本冈山县立美术馆藏）所画老子，招风耳、秃头、张口，鼻毛外露，直挂唇边（又称“鼻毛老子”），画法衣纹浓墨粗笔，头手细笔淡墨，随心率意。钤“牧谿”一印。《日本现在支那名画目录》、《法常禅画艺术》等著录。

小结

两宋“社会民间画”作者多为当时社会民间画艺高妙的职业画家，其中不乏名门后劲，如赵昌为“黄家富贵”在北宋的最后一位大家；不乏革新技法、开宗立派之大家，如释仲仁开影响深远的墨梅画派，张训礼为“南宋四家”中刘松年之师等；不乏广受士大夫推崇、影响巨大者，如王安石、苏轼、黄庭坚等极为赞赏惠崇，张文懿以“李成谢世范宽死，唯有长安许道宁”誉许道宁等；不乏学识与人文修养深厚者，如牟益精通古文辞；不乏家学相传者，如王居正之父为王拙（画艺可与武宗元匹敌）；不乏学有师承者，如张训礼师法画院李唐，刘朴、李确师法画院梁楷，范彬师法画院李权（梁楷弟子）等。



法常《观音图》，绢本墨笔淡彩，纵172.2厘米、横97.6厘米，日本京都大德寺藏

“社会民间画”与“庙堂画”之关系较为复杂，既有亲近之一面，也有疏离的一面。就亲近而言，如很多社会民间画家师法画院画家（如赵昌师法“黄家富贵”等），有些社会民间画家欲以自身画艺引起“庙堂画”关注（如理宗朝常于御街鬻画的李东）等。就疏离而言，如法常“造语伤贾似道（南宋权相）”而遭到追捕；赵彦居临安“开市铺画扇得名”，虽有机会入画院，却“不入画院”等。

“社会民间画”游刃于“庙堂画”之间（如社会民间画家赵昌师法画院主流画风“黄家富贵”，徽宗朝画院画家张希颜又师法赵昌等），成就巨大，影响深远，不妨视为两宋卷轴画之纽带与补充。

第十一章
逸珠：南宋无款卷轴画（一）

顾名思义，“无款”即没有作者款署印鉴，而找不到具体归属。严格说来，难用这样的卷轴画来“知人论世”与结构物质文化与卷轴画史。然就数量而言，流传至今的、被认定为两宋的无款卷轴画多于有款者，又以南宋最多，且其中不少是不世出的精品，在《两宋卷轴画》中如果对这些逸出画史的珍珠视而不见、置之不顾，显然是不合适的。是以本书邀请三位青年学者（梁怡、黄凌子、许珂）分两章解读部分南宋无款卷轴画，以补不足。

一

旧题范宽作，原系清宫旧藏。

画面无款，钤清内府鉴藏印，其它印款不清，《石渠宝笈》三编著录，清以前流传经过不明，大部分学者认为是南宋传世范宽流派画作。

全景式构图，高山流水，小桥茅屋，是典型的宋代构图方式和题材。画秋山栈道、瀑布流泉，远处岩关、列岫隐约可见。气势磅礴，景色宜人。从下往上，一条曲折栈道盘曲而上，栈道的开端处（画面左下角）一老者正踱步前行，像要回到对面的茅屋中去，似乎是画家自己，这是传统文士的一种画隐表达方式，表达了作者对隐居生活的向往。沿着栈道前行，画轴中间一条小溪，从上而下由于落差形成了几股小小的瀑布。经过小桥来到小溪的另一边，是几座茅屋，有厅堂、居室与茅亭，山居配套完善。依山傍水而建，体现了完美的中国传统风水学。这种桃花源一样的隐居生活可能正是画家



《秋林飞瀑图》，立轴，南宋，绢本设色，纵 181 厘米、横 99.5 厘米，台北故宫博物院藏

本人所追求的。从茅屋左上望是一巨碑式的大山，山上泥土很少，石头坚硬，仅在山头上长了少许植物。大山山腰有一条栈道从下往上延伸到远处的岩关，列岫在遥远的大山之外若隐若现，表明了画家远离喧闹、功利与纷争的心态，抑或是南宋画家对北宋时曾经完整疆土的一种瞭望和思念。不管是哪种心境，似乎归隐山林成了作者的最终归宿。大山旁边山涧一条长长的瀑布飞溅，一直往下，通过小桥流往远处。从画中左下角人物开始，整幅画表达了古代文士对隐居生活的向往，情景交融。

画法山石用斧劈皴，远山晕染，是李唐《万壑松风图》一路画法。山顶密林画法与《溪山行旅图》相近，这可能是旧题作范宽的原因。林木画法与刘松年《四景山水图》画法相似。由这些可见此图应是南宋画家所作。

二

旧签题“范宽晚景图”，诗堂董其昌题跋：“山路画法似南宋人，皴法树根是范华原笔，定为范宽不谬也。”裱边钤有清人谢淞洲藏印、吴湖帆跋，外签题：“北宋范华原晚景图真迹神品。”其它印款不清，不见宋元时鉴藏印鉴、题跋，未见明以前著录。大部分学者认为是南宋画家所作。

画面描绘二人在夜色朦胧中赶路，要翻过山冈到远处的集镇，而前方集镇在夜色中隐隐若见。画远山近冈，近景丘岭连绵不断，犹如大石横卧，溪水环抱山丘流往远处，山石以浓墨勾勒，密布山头的树叶分别以焦墨和浓墨密匝点簇，远景山头用淡墨短笔勾勒，背景全用淡墨烘染，朦朦胧胧，颇有夜色降临的感觉，突出了晚景主题。整幅山体近实远虚、蜿蜒纵深，山石组合布局近紧远松，具有南宋边角山水的明显特征。山涧小瀑布的描绘与虚灵的远山皴法相对简单，也是南宋画法。山石先用墨笔勾出轮廓，再用密集的短条皴表现肌理，树木根部裸露，奇崛地显露在山间，与北宋范宽笔法较接近，这可能是旧签题为范宽作的原因。从该图构图布局和笔法用墨看，是一幅综合运用两宋山水画法的佳作，应作于南宋后期或此后。



《晚景图》，南宋，绢本墨笔，纵 69.5 厘米、横 37.6 厘米，上海博物馆藏

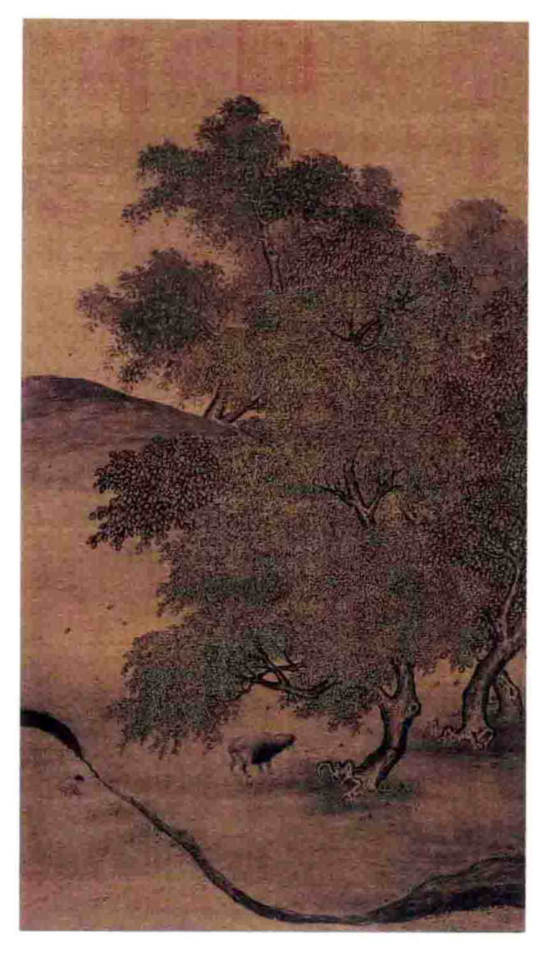
三

旧题李唐作，在此轴画面

右方上有“李唐”二字款署（应系后来添加）。

画面上钤清梁清标“焦林居士”，乾隆、嘉庆、宣统内府等印七方，其它印款不清，《石渠宝笈》初编著录。系清宫旧藏。清以前流传经过不明，大部分学者认为是南宋画家所作。

该轴构图简洁，完全不同于北宋大山大水的全景式，画家用诗意手法表达秋林放犊主题，视觉重点在树林和牛犊身上。绘溪岸平坡间一孩童放牛景象。正吃着草的牛犊好像被什么声音惊动，抬头望向天空，像是在看那秋风扫下的落叶，又像在看那树上鸣叫的秋鸟。牧童在旁边小溪中独自掬水玩耍，早已忘记了牛犊。数株大树布满整个画面，其中两株红叶繁密，秋风扫落几片树叶点出秋意。整个画面生活气息浓厚，给观者一种亲临其境的感觉。作者好像是在描绘他的生活所见，又好像在用他的笔墨回忆自己的孩提时光。



《秋林放犊图》，南宋，绢本设色，纵 96.3 厘米、横 53.2 厘米，故宫博物院藏

刻画细微，树干树叶用双钩填色法，用笔粗壮有力，树叶繁杂而不乱，密集而不窒息。远树用淡墨点画，疏落有致。画中的孩童和牛犊更是形神兼备。全画呈现出画家对生活的热爱和观察的细心。

该画从形式上看虽是南宋边角构图法，但依旧有北宋遗风，应是作于南宋初期的不可多得的佳作。

四

无款　云山墨戏图　卷　南宋　纸本墨笔　纵21.4厘米、横195.8厘米　故宫博物院藏

旧题米友仁作，原属清宫旧藏。

卷头钤有“几暇怡情”（白文方印）、“乾隆宸翰”（朱文方印）、“安仪周家珍藏”、“安氏仪周书画之章”、“河北棠村”、“朝鲜”、“乾隆御览之宝”、“养心殿鉴藏宝”、“嘉庆御览之宝”、“处州南阳有道观记”、“三希堂精鉴玺”、“朱辉家藏”、“梁清标印”等印玺（吴希元、朱辉、梁清标、安岐等鉴藏印及清内府藏印计二十二枚）。卷头有传为米友仁自题：“余墨戏气韵颇不凡，他日未易量也。元晖书。”向左有乾隆御题诗：“看山愁步山巑岏，看水爱听水潺湲。山水情似未浃洽，与浃洽之云漫漫。元气回合绝模拟，妙境恍惚思跻攀。真有子矣米海岳，那能混之高房山。乾隆御题。”

尾纸钤吴国逊、刘珍、朱辉、冯铨、梁清标、安岐等鉴藏印十五方。董其昌题跋：“米元晖山水卷皆为元高尚书所混。即余收《潇湘白云长图》，宋元名公题咏甚富，沈石田以晚年始觏为恨，余犹疑题咏虽真，似珠椟耳。神物或已飞去。不若此卷之元气淋

漓，布境特妙也。丙子（1636）六月三日，其昌题。”还有冯铨、龚心钊二跋。其它一些印款不清。

此卷经卞永誉《式古堂书画汇考》画卷十三、《汪氏珊瑚网》画跋卷四、《墨缘汇观》卷三《名画上》、《石渠宝笈》续编卷十七著录。曾经清安岐、梁清标，清内府等收藏，明以前流传经过不明。大部分学者认为是南宋画家所作。

画卷用水墨画云山烟树，描绘沿江景色，山林房舍隐约可见，山下溪岸平沙，岸边一条小路曲曲弯弯，间有板桥横跨，远方峰峦起伏，云烟密布，有勾无皴，全用浓淡墨染，笔墨苍浑。山下溪流缓缓流动，岸边林木森郁，山林房舍隐约可见。此图技法采用的是“米家山水”的典型墨染画法，山峦坡岸用淡墨，再用稍浓的横向墨点反复在山头等关键部位点写，每一笔画犹如书写中的笔划。表现的是江南风光那种润泽华滋、雾气迷蒙的独特效果。

本幅有米友仁款识，大部分学者认为该款识为后人添写，故此画不是米氏真迹，而是宋人仿米氏之作，如徐邦达先生根据其画法、题款的用笔及书写部位等因素认为并非米友仁原作。但此图画法全从“米家山水”而来，董其昌称其“元气淋漓，布境特妙”。对研究“米家山水”的重要价值是显而易见的，是传世南宋“米家山水”流派的经典作品。

五

原名《濠梁秋水》，明代画家范允临在题记中始称《濠濮图》，旧题李唐作，画面大部分印款不清。经明安国、项子京，清宋荦、李凤池、陈定等鉴藏，曾入藏清乾隆内府，后由溥仪盗运出宫，解放后入藏天津市艺术博物馆（现天津博物馆）。《石渠宝笈》著录。大部分学者认为出自南宋画家之手。

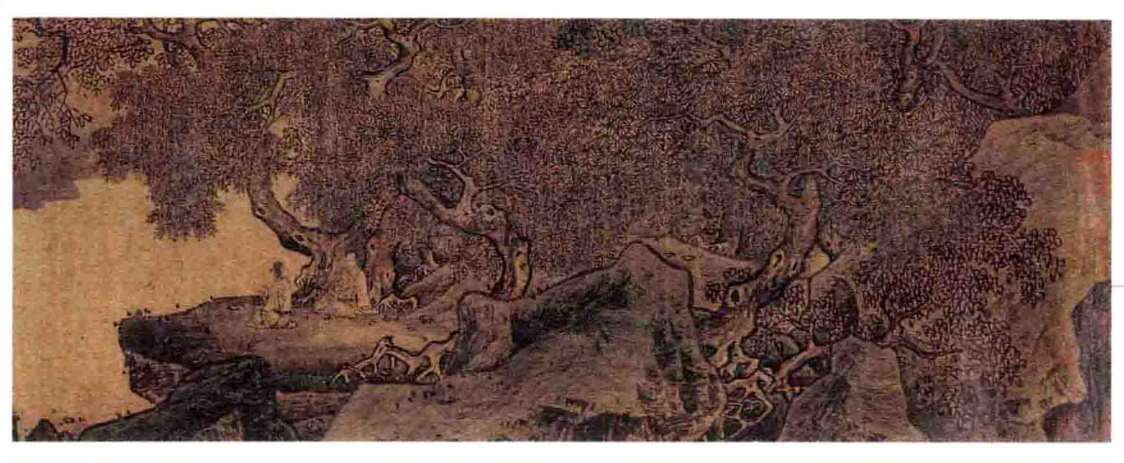
此卷描绘的是《庄子·秋水篇》中庄子和惠子论辩时的情景：“庄子与惠子游于濠梁之上。庄子曰：‘鲦鱼出游从容，是鱼之乐也。’惠子曰：‘子非鱼，安知鱼之乐？’庄子曰：‘子非我，安知我不知鱼之乐？’惠子曰：‘我非子，固不知子矣；子固非鱼也，子之不知鱼之乐，全矣。’庄子曰：‘请循其本。子曰汝安知鱼乐云者，既已知吾知之而问我，我知之濠上也。’”

该画描绘的是安徽凤阳县濠水、濮水一带的风光。林木茂密，数株大树占据了画面的大部分。画中庄子和惠子在溪岸边席地而坐，观景谈话。二人衣着古朴，衣纹简练，颇见精神。一人面对观者，一人侧面作交谈状，好像正谈到激烈处。人物比例虽然很小，但是刻画得十分传神。画面的另一部分画远山近水与峭壁相连，左侧山谷中隐约可见一股清泉飞流直泻而下，在河口处形成了回旋的波纹。落叶飘落水里，随波逐流。树用夹叶法，淡赭设色，以示秋意。大石用斧劈皴，勾勒劲健，结构谨严，以青绿罩染，颇见质感。对秋水的刻画尤见功力，并使山石的刚硬和水波的柔和形成鲜明对比，整个画面显示出浓郁的深秋景象。

图中出现了大量的侧锋用笔，是大斧劈皴的雏形，洗练刚劲。在技法上很多地方与李唐的《采薇图》和《万壑松风图》相似，这可能是旧题李唐作的原因。应是南宋后期学李唐一派的画作。

六

无款 小寒林图 卷 南宋 绢本设色 纵40厘米、横71厘米 辽宁省博物馆藏





《濠濮图》，南宋，绢本设色，纵 24 厘米、横 114.5 厘米，天津博物馆藏

旧题李成作。

卷中钤宋高宗乾卦半印（接缝处）、明初洪武内府“私印”半印（画心）以及清初王铎、梁清标等收藏印。前隔水行书“李成小寒林图”题识，其他印款不清。《石渠宝笈》续编著录。大部分学者将本卷定为南宋传世画作。

描绘北方冬天小树林的落寞之景，在构图上采用“平远”，突出近景，弱化远景。在一陂陀上画数株挺拔苍劲的古松，松之枝干、松针刻画得十分精细，松干挺直，枝杈虬曲多姿。四周山石间杂树丛生，郁郁葱葱，上有寒林杂木耸立，坡石下有游人行走于荒径，树后一片平野河渚，有飞鸟渐飞渐远。远山朦胧，烟霭掩映，隐现在烟云中的寺庙殿堂、屋脊犬牙交错，林木笼罩于烟霭雾气之中，画面气氛萧疏，为平远景色。

画法山石多用披麻皴，注重勾擦和渲染，“皴擦甚少而骨干自坚”；画树干用淡色线勾，由山石的深色衬出，画树叶多用点虱法，浓淡得宜，疏密有致。就陂陀、水气的画法与图上所钤高宗乾卦半印来考察其创作年代，估计成画当在北宋中后期至南宋初年，定为李成画作欠妥，但该画样貌与李成一派的作品颇相似，所以定为南宋初年学李成一派的画作比较合适。

七

画面上有乾隆题诗，钤清内府鉴藏印，一部分印款不清，《石渠宝笈》初编著录，清以前流传经过不明。大部分学者认为是南宋画家所作。

图绘严冬雪后景色，古木劲拔，枝干、槎枒曲折，姿态优美，树叶凋零，竹数枝从林中伸出，叶上有点点白雪未化。树下溪边有重重楼观，宏伟华丽。透过窗户可见堂内人来人往，豪华热闹，像在准

备盛大宴会，门窗大开，似乎有意要让远方来访的客人清楚看到屋内的热闹情景。在画面中轴线处是一个大厅，内有仕女正在备办筵席，隔壁房间里，主人在接待先至的宾客。近景寒林下溪边小径上一队人马正向桥前行（两位骑马文士与仆役、护从，应是楼观主人邀请来的客人），准备过桥赴宴。远山脚下，露出佛寺和宝塔。全轴山峰及屋顶都覆盖着白雪，由淡墨衬托出萧瑟凛冽的寒意。在薄雾的烘托下，弥漫着平静、庄严而肃穆的气氛，生动的人物为严寒的冬季增添了生趣与喜庆气氛。静中取闹，可谓匠心独具。楼观用界笔，刻画细腻真实，又借姿态优美的严冬古木，巧妙消解了界画容易滋生的刻板印象，充分展现出作者高超的描绘技能与深厚的功力。全画大部分实景都被安排在画幅左半边，具有南宋山水画一角半边式特点。

八

无款　神骏图　卷　宋　绢本设色　纵27.5厘米、横122.5厘米　辽宁省博物馆藏

旧题韩幹作。

在此画卷前隔水有“韩幹神骏图”五字题签，此图原属清宫旧藏。经明代郭衢阶、顾正谊收藏，入清为梁清标收藏，后入清内府。辛亥革命后，溥仪被赶出紫禁城时，从宫中偷带走一大批历代书画精品，《神骏图》是其中之一。1948年溥仪所携带的书画精品的一部分被解放军缴获，上交到了东北文物管理委员会，后来转交到了辽宁博物馆。入馆清点时，并没有发现《神骏图》。直到1962年，《神骏图》才由丹东抗美援朝纪念馆转交到辽宁博物馆。据杨仁恺调查分析，可能是溥仪出逃时因拮据才将《神骏图》卖出而流落民间的。曾经明汪珂玉《珊瑚网》、清孙承泽《庚子销夏记》、《石渠宝笈》续编等书著录。大部分学者认为此画卷是传世南宋画作。



《寒林楼观图》，南宋，绢本设色，纵 150.3 厘米、横 89.7 厘米，台北故宫博物院藏

该卷用工笔人物画法描绘晋代高僧支遁爱马的故事。据文献记载，和尚支遁隐居，好养鹰而不放，好养马而不乘，有人讥笑他，支遁说：“贫僧爱其神骏。”此图描绘炎夏溪边高僧支遁正和友人欣赏一匹骏马，支遁袒胸露肩，其他几人也略微袒胸，显示出天气十分炎热。该图形象生动，构图严谨，人马用笔极为精练，施重彩而不愿其浓艳，人马形神统一，树石钩而不皴，荡漾的水纹刻画得十分细致。画法既与文献、传世图像资

料中唐代人物画技法相类，又有一些五代人物画的因素，由此可以初步断定是宋代摹唐人之作。

九

无款 雪景山水 卷 纸本设色 纵24厘米、横48.2厘米 上海博物馆藏

画中大部分印款不清，未见题记及著录，流传经过不明。大部分学者认为是南宋传世画作。

描绘山中雪景。被雪封盖的高山峻岭层层重叠，连绵不绝，寒冬的天空有一丝丝的灰暗，映衬出山上的雪色更明亮光洁。山上的古松在寒雪中坚强挺立，对面山峰上数株树木被大雪封盖。积雪的山路上两个行人正在风雪中赶路，貌似要在天黑前赶到山上的楼观去。楼观上压着厚厚的积雪，边上树木的尖枝隐约可见，其余都被大雪封盖。

画家通过晕染天空来衬托山上的雪色，山的外形和山路用浓墨勾画出粗线，或者略加点画。石头稍稍皴染，或者用斧劈皴去表现山坡的峻峭，画中的松木盘曲苍劲有力。远处雪山只是以大斧劈皴刷扫，干净利落，与近处的巨石遥相呼应。画面的重心在左下角，水滩、苍松、老梅与人物集中于此。画松用的是马远的拖枝法，枝条四处伸展。山路上枯树则是郭熙的画法，人物殿宇略施淡彩，应是马远一派的画法。是南宋不可多得的佳作。

一〇

无款 辋川图 卷 南宋 纸本墨笔 纵43.8厘米、横95.5厘米 中国国家博物馆藏

画面前后钤有“锡山华氏世宝”等印，未见著录，流传经过不明。大部分学者认为是南宋传世画作。

画卷内容是唐代大画家王维在陕西蓝田辋谷水营建辋川山庄时描绘的景色，原作早已不存，本卷应该是王维画作的摹本。

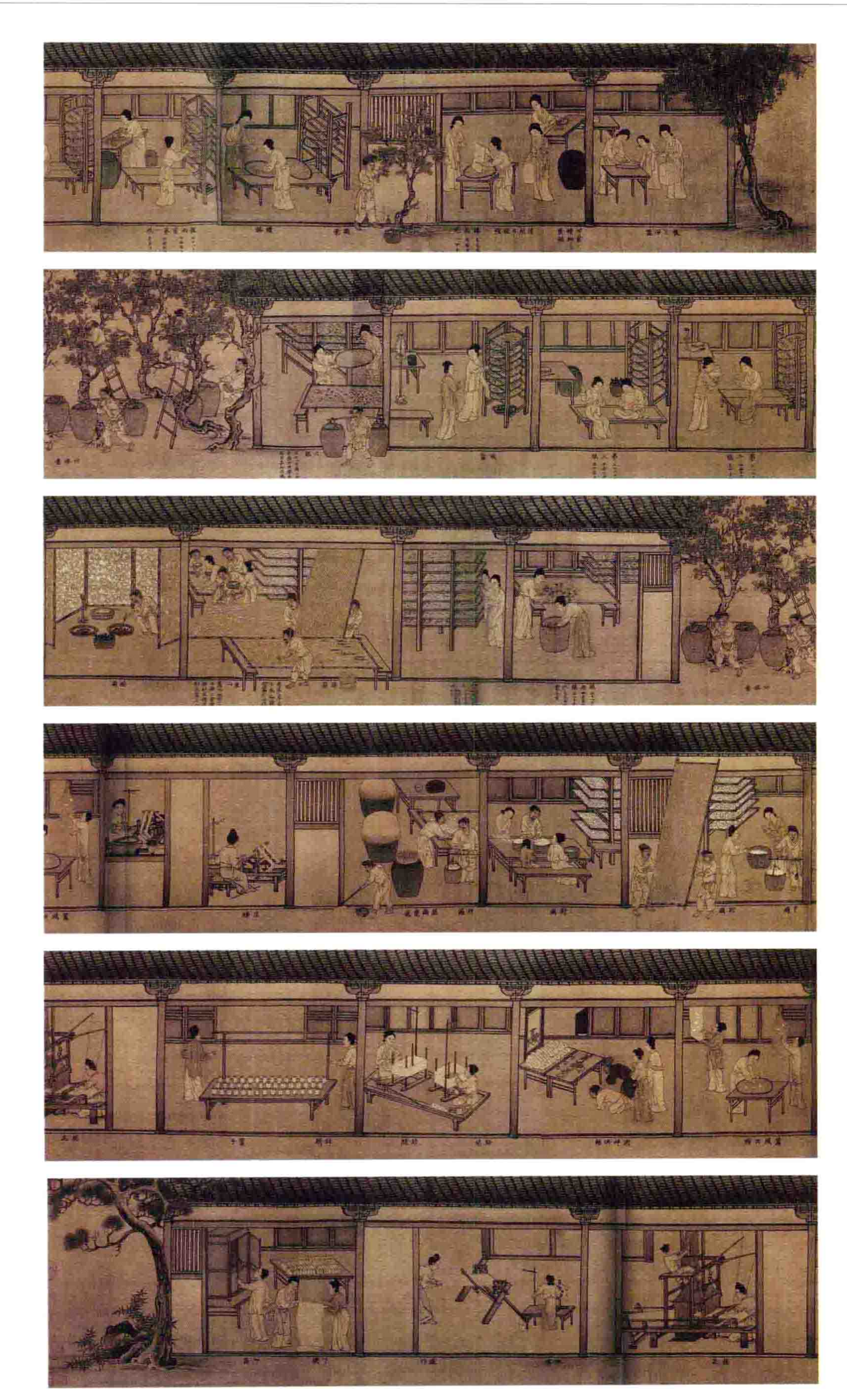
有学者考证史书史迹，认为此卷中所画各景是华子冈、孟诚坳、辋川庄、斤片岭、木兰柴、文杏馆、茱萸沜、宫愧陌、鹿柴、攲湖、辛夷坞、漆园、竹囊馆、南垞、金屑泉、北垞、柳浪、临湖亭、白石滩、乐家濑等。

此图所绘山石林木、流泉湖水、茅屋台舍楼观，运笔精微入神，墨色圆润秀丽。用大小斧劈皴皴山石，严谨而厚重有力。全卷博大雄浑，秀丽清幽爽朗，既有唐人绘画的稚嫩感又有宋山水画的成熟。此画应是南宋水墨山水画中的精品，是摹习前人《辋川图》而又有创新成分的佳作。

一一

画卷原属清宫旧藏。画上钤“蕉林书屋”、“长宜子孙”、“孙承泽印”、“乾隆御览之宝”、“石渠宝笈”、“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”、“嘉庆御览之宝”、“乾隆鉴赏”、“宣统御览之宝”、“宣统鉴赏”等印，共四十八方。在每幅画下有宋高宗吴皇后亲笔题签。尾部有元代郑足老和鲜于枢、明代宋濂和刘嵩以及清乾隆的题跋。经《石渠宝笈》、《故宫已佚书画目》著录。1982年大庆市文管站普查中发现，1984年三月经黑龙江文管会批准调归黑龙江省博物馆所有。流传有绪，大部分学者认为是南宋画作。

画卷描绘的是江浙一带的蚕织户自“腊月浴蚕”到“下机入箱”的养蚕、织帛的整



《蚕织图》卷，南宋，绢本设色，纵 27.5 厘米、横 513 厘米，黑龙江省博物馆藏





《迎銮图》卷，南宋，绢本设色，纵 26.7 厘米、横 142.2 厘米，上海博物馆藏

个生产过程。共绘了二十四个场面，用长房接连起来，贯穿自然，每个场面下有楷书小字（吴皇后所书）注明内容。共绘七十四个人物，妇孺老幼都有。卷中的人物神态举止惟妙惟肖，桑树、户牖、箕席、蚕具、织具刻画得十分细腻写实，生产场景描绘得十分生动。用线清劲简练，人物造型准确到位，房屋用界笔，工整而不拘谨，色彩淡雅清幽。对照传世画作和文献可知图中人物所着的是宋装，据此卷跋语和历史文献考证可知，该卷应是高宗时期画院依据《耕织图》摹画其中蚕织部分而成的，是南宋传世画作中不可多得的一幅上乘之作。

一二

该卷在《石渠宝笈》续编中著录为《李密迎秦王图》，后据南宋文献改名为《迎銮图》，旧题李公麟作。

卷前引首有清高宗弘历书“渲摹真气”四字，曾经清内府收藏。画面钤有“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等印玺。《石渠宝笈》续编著录，清以前流传经过不明，大部分学者认为是南宋传世画作。

内容据近人考证，描述的是南宋绍兴十二年（1142），曹勋奉高宗赵构旨意，到金朝接客死异邦的徽宗赵佶与郑皇后之棺柩及赵构生母韦太后南归，安乐郡王韦渊率仪仗于途中相迎之情景。

全卷人物众多，神态如生，仪仗肃穆，笔致工整，刻画繁复，人物衣褶线条劲挺，设色典雅，布景、笔墨雄浑。呈现出十分典型的南宋院体画风，应是画院画家集体创作而成的上乘佳作。

一三

无款　商山四皓 会昌九老图　卷　南宋　纸本墨笔　商山四皓（纵30.7厘米、横238厘

米）、会昌九老图（纵30.7厘米、横215.2厘米） 辽宁博物馆藏

旧题李公麟作。

画面上印款不清，宋、元、明流传过程不详，明末清初曾经黎惟敬、高鉴、钱士弘、星岩、梅清等收藏，《石渠宝笈》重编、《石渠随笔》等书著录。大部分学者认为是南宋传世画作。

画史著录李公麟曾绘制过这一题材，这可能是旧题李公麟作的原因，但此合卷从绘画风格上看应为南宋作品。画卷描绘秦末高士东园公、角里、绮里季、夏黄公四人避乱隐居商山的故事和唐会昌五年三月二十四日九位归退老人白居易、胡杲、吉皎、郑据、刘真、卢真、张浑、李元爽、释如满相聚洛阳履道坊白居易居所欢聚"尚齿"之会。两个故事发生时间相隔上千年，历代画目著录与流传后世的《商山四皓图》、《会昌九老图》皆为单绘，将它们绘制在一卷上是从宋代开始的，所以此卷成画时间定在南宋比较合适。人物、房屋、树竹刻画工整细致，用笔柔顺细丽，清秀典雅，略似李公麟白描。

"会昌"是唐武宗的年号（841—846），"九老"指白居易等九位参加雅集的退休官员。相对于宋人而言，这是一幅历史画，也是宋人喜闻乐见的一个题材，但图中临水建筑的栏杆、柱网、竹片编成的围墙等系部，还有一扇固定的格子窗木板门，都是入宋才有的样式。

一四

旧题刘松年作，原属清宫旧藏。

画卷描绘的是南宋中兴四将刘光世、韩世忠、张俊、岳飞全身立像。画面上有乾隆帝墨笔楷书重题人物名，依次是："刘鄜王光世"、"韩蕲王世忠"、"张循王俊"、"岳鄂王飞"。

张、岳像之间上部有清乾隆四十九年（1748）御题七言律诗一首。卷尾有"刘松年画"四字款被擦去，余痕可见。每个画像旁原有朱文榜题，已经被擦去。拖尾有明人俞贞木于洪武二十二年（1389）所题长跋一则。有项元汴、项德新父子钤印十余方，清内府印玺有"八玺全"与嘉庆、宣统鉴藏印，大部分学者认为此画卷是南宋传世画作。

所绘四将比例相对准确，姿态自然，衣饰线描劲挺流畅。人物气质威武、庄重、深沉而略显平静，个性鲜明。侍从虽年龄、相貌各异，但皆身姿挺健，表情恭谨机敏。人物形象与用笔、设色风格与南宋人物画风相似，是南宋传世人物肖像画佳作。

画中人物衣着有助于了解南宋物质文化中的军服制度，如沈从文说，画中"家将头裹巾子，便装外加彩绣捍腰（或称"腰袱"，辽、金通称"捍腰"），为一般宋、元画契丹、女真胡骑常见，而在中原武将常服中则少见。因一般军官必甲裳方加捍腰。巾裹衣式



《中兴四将图》，南宋，绢本设色，纵 26 厘米、横 90.6 厘米，中国国家博物馆

和传世《胡笳十八拍图》、《中兴桢应图》十分近似，宜为当时南宋忠义军装束，所以和平民衣着差别不大。辽、金、西夏常服也居多使用。"[1]

一五

旧题阎立本作，原属清宫旧藏。

据文献记载与画面印跋可知此卷曾为明初宫廷收藏，嘉靖年间落入山东副使杨仪之手，并请文徵明作跋。万历时期转到吏部侍郎赵用贤，后归王世贞所有，王世贞请文嘉书写《兰亭记》，后又经韩世能、韩逢禧父子，清梁清标、吴士谔递藏，后入藏清内府。本幅前后旧绢隔水钤有"南师中印"、"伯谦精鉴"、"龙有鉴赏"等收藏印五方，尾纸附旧拓《兰亭序》帖，帖后有南宋王厚之，元王蒙、张翥题跋，三人题跋中均未谈及图画，帖上钤有收藏印二十九方。王世贞《弇州四部续稿》、张丑《南阳名画表》、李日华《六研斋笔记》、胡敬《西清札记》及《石渠宝笈》等书著录。

《萧翼赚兰亭图》卷原为阎立本作，现存《萧翼赚兰亭图》卷摹本有三，此卷外的另两卷分别藏北京、台北故宫博物院。徐邦达先生认为辽博、台北故宫本大致全是宋人



《萧翼赚兰亭图》局部，南宋，绢本设色，纵 26.5 厘米、横 75.7 厘米，辽宁省博物馆藏

临本，北京故宫藏本为南宋人所作无疑，大部分学者同意此论点。

画卷内容取材于唐朝何延之《兰亭记》故事，描绘唐太宗朝御史萧翼从王羲之第七代传人之弟子袁辩才手中将"天下第一行书"《兰亭集序》骗取到手献给唐太宗的故事。画中萧翼、辩才对坐交谈，萧之侍童抱书侍立身后，辩才身后两位侍从正在温酒或煮茶，萧洋洋得意，辩才张口结舌，失神落魄，场景安闲而生动，人物表情刻画入微，将故事情节表现得淋漓尽致。图中家具器皿虽在样式等方面保留有一定的唐风，但细线勾描、敷色等画法，在南宋传世画作中却甚为常见。查宋吴说等人的记载，可以确定这是一卷较为接近原作的南宋临摹本。

一六

无款 兰亭图 卷 南宋 纸本墨笔 纵34.1厘米、横560厘米 黑龙江博物馆藏

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第461页。

画卷引首处有元赵孟頫题“曲水流觞”四字，元鲜于枢书后跋。画面钤有“赵佶”、“雪松斋”、“赵孟頫”、“大雅”、“戴思顺印”、“紫芝”、“鲜于”、“困学道人”、“溥伟”等印。一部分印款不清，未见著录，流传经过模糊不清。大部分学者认为是南宋传世作品。

《兰亭图》依《兰亭序》而来，描绘的是东晋永和九年（353）三月三日，王羲之与谢安、孙绰、郗昙、魏滂辈、王凝之、涣之、献之、立之等四十二人在山阴（今浙江绍兴）兰亭“修禊”时情景，再现了兰亭流觞赋诗盛况。画中文士书童、林木修竹、石洞拱桥、小溪水草等错落有致。曲水旁四十二位文士盘腿而坐（每个人物旁均有人物题记），十七位书童左右忙碌，刻画工整细致，人物神态各异，个性突出，生动逼真，图文并茂。

一七

无款 春宴图 卷 南宋 绢本设色 纵26厘米、横515.3厘米 故宫博物院藏

画中钤有“乾隆御览之宝”、“三希堂精鉴玺”、“嘉庆御览之宝”等印玺，《石渠宝笈》著录。画面上一些印款模糊不能辨，宋元流传经过模糊不清，大部分学者认为是南宋传世画作。

画卷描绘的是唐太宗贞观年间（627—649）建文学馆，聘请贤能，以杜如晦、房玄龄、于志宁、苏世长、姚思廉、褚亮、陆德明、孔颖达、李玄道、李守素、虞世南、蔡允恭、颜相时、许敬宗、薛元敬、盖文达、苏勗十八人并为学士的故事，实则应称为《十八学士图》，与台北故宫博物院藏传为宋徽宗《十八学士图》画面内容一样，应该是出自同一粉本。从徽宗《文会图》与该卷之部分场景相同，可以断定此图应作于北宋之后。

一八

画面钤有乾隆、嘉庆、宣统等印玺多方。卷后有明代看云老人、高廷礼、吴均、王文英、张洪、朱吉、赵友同、苏伯原、李东阳等十六家题记。画面部分印款不清。曾经清内府收藏。《石渠宝笈》续编著录。清以前流传经过不明，大部分学者认为是南宋传世作品。

与该画卷同名的有戴进《醉归图》（台北故宫博物院藏）与传为李唐《醉归图》（美国波士顿美术馆藏），对比画面描绘内容来看，三幅画面描绘的人物动作都是相同的，应该是出自同一个粉本，究竟哪个粉本最早，尚待考证。

画卷描绘苍松掩映下一田官，头戴簪花方帽，身着长衣，留着短须，醉意朦胧骑牛



《田畯醉归图》，南宋，绢本设色，纵 21.7 厘米、横 75.8 厘米，故宫博物院藏

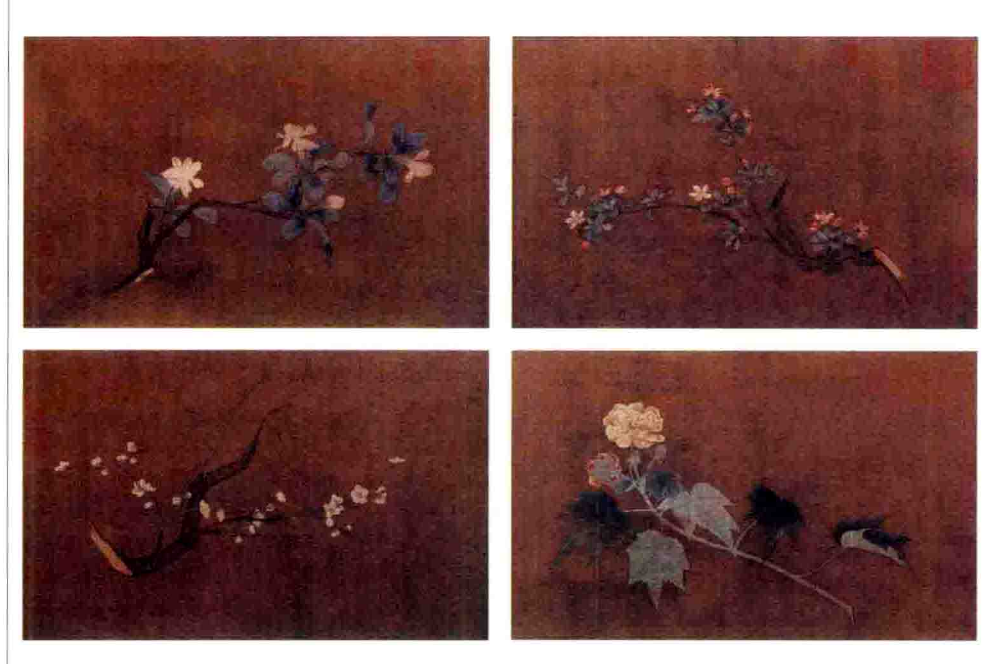
缓步而行。旁边一人步行相扶，前面一童子，一手牵牛，一手拿壶饮水。田官体态古朴，醉态刻画入微。全图用笔严谨，设色妍美，虬松、翠竹、小树、山石等衬景配置适宜。

一九

旧题赵昌作。

画卷第一段海棠树干上有“赵昌”二字款署，从字迹、画风分析，应为伪款。画面钤有“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等印玺。此画卷曾经陈自明、清内府收藏。一些印款模糊不清。未见著录。清以前流传经过不明，大部分学者认为是南宋传世画作。

四段以折枝形式、单独成幅分别描绘海棠、栀子、芙蓉、梅花四枝花卉，应是画家从树上折断下来对物写生而成。枝叶繁茂，花朵怒放。花瓣、花叶用勾勒填色法，用笔缜密严谨，作者将花之娇态、叶之正反和明暗表现得恰到好处，工而不板，艳而不俗，与传世赵昌画作有相似之处。



《花卉四段图》，南宋，绢本设色，单幅纵 49.2 厘米、横 77.6 厘米，故宫博物院藏

二〇

无款 寒鸦图 卷 南宋 绢本设色 纵27.1厘米、横113.2厘米 辽宁省博物馆藏

旧题李成或郭熙作。

该卷有元赵孟頫、仇远题记及明代诸名家题诗，据画面印款可知曾流传在安国手中，后归严世溍，严家抄没后入藏明内府。清初为孙承泽、梁清标先后收藏。乾隆时入藏清宫，清朝覆灭后被溥仪带到东北。《铃山堂书画记》、《清河书画舫》、《庚子销夏记》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《天慵庵笔记》、《石渠宝笈》重编等书著录。很多印款模糊不清，宋元时期流传经过不明，大部分学者认为是南宋传世作品。

图绘冬日雪后林间群鸦翔集鸣噪景象。群鸦或雪底觅食，或栖于枯枝，或盘旋低飞

于溪边，布满画卷各个角落，溪流、老桥、枯树、烟霭、积雪与禽鸟合一，境界幽深，画法精湛，充满诗意与自然天真之趣。元赵孟頫谓此图“林深雪积，寒气逼人，群乌翔集，有饥冻哀鸣之态，亦可谓能矣”，对其立意、构思甚为推崇。就“平远”构境、“蟹爪”出枝而言，与李成、郭熙一派画风相类，应为南宋传承李郭画风者佳作。[1]

1 本章撰写时参考过《中国绘画全集·五代宋辽金·4》著录。

第十二章
逸珠：南宋无款卷轴画（二）

本章解读两百余幅无款南宋扇面画及册页，题材包括山水、人物、花鸟、竹石、走兽、鱼藻等，尺幅之中，气象万千，意蕴深远。这部分作品虽均为佚名之作，却以其具有一定共性的构图方式、笔墨语言和风格意趣体现了一个时期绘画风格的丰富性和完整性，与其他有款画作一起呈现出南宋绘画的整体风貌。

观中国绘画，笔情墨韵间常常得以窥见中国人的宇宙观、人生观和审美情趣的延承和演变，不同时期的绘画发展并不是追求"裂变"式的创新，而是根植于文脉的传承。因而在浏览本册收录的扇面画及册页时，观者也往往能够清晰地感受到此部分作品在技法上与前、后时期画家的师承关系和南宋画者独有的笔墨意趣。山水楼阁、人物风俗、走兽鱼虫抑或花鸟竹石，这些林林总总的图示语言既呈现出一个时期的共性化特征，也折射出个体的情感体验和生命感悟。当我们用历史的和心理的双重视野来观照这些作品时，让我们感受到的是那个时代的画者对天地万物生生不息又变化无穷的生命状态的概括与提炼，是富有灵动感和生命力的意境，这也正是这一幅幅以小见大的画幅所蕴含的情趣和艺术魅力。

当然，笔者学识尚浅，仅是对本章收录的南宋扇面画及册页做了一些粗略的梳理和介绍，恐有疏漏之处，望师友不吝赐教，共同探讨。

一

图绘秋日黄昏江景。近岸老树横斜，茂叶盘根，内有枝叶倒挂水中，交错相胜。树下几方窠石横卧，起伏有致。江水平缓，一渔父正撑篙发舟，荡漾微波之上。远山丛林，若隐若现，与水色相接。山间寺庙，于烟云明灭间隐约可辨。山下映带有流泉曲水，奔流不息。此幅虽属小品画，却于小中见大，有一扇之间而气象万千的艺术效果。

画中笔墨样式为典型的南宋院画风格。全幅前景墨色苍郁，远景淡雅清丽。近树精勾细染，呈现其繁茂生机之意。坡石作"斧劈皴"，用线刚直粗重，用墨凝练厚重，轮廓分明而见气势。远山淡染无皴，浩渺深远。左侧山峰耸峙，颇有紧张之感，右



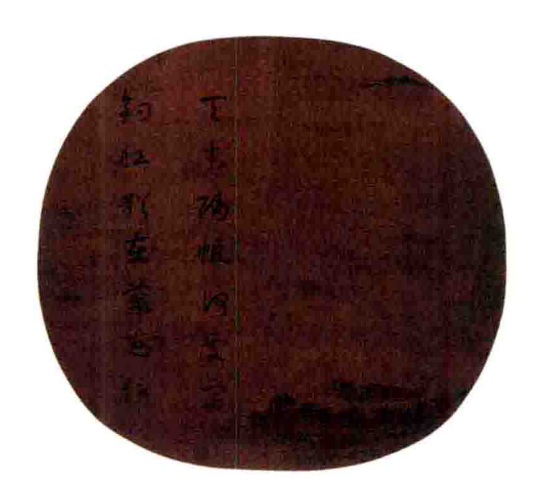
《秋江暝泊图》，南宋，绢本设色，纵 23.7 厘米、横 24.3 厘米，故宫博物院藏

侧长坡横斜，直倾画面中心。中景水面则施以寥寥数笔，恰到好处的留白缓解山势带来的压迫感，加强画面的虚实对比。整幅画构图巧妙，节奏张弛有度。画幅左侧有宋高宗赵构题诗："秋江烟暝泊孤舟"，此画亦因此得名。

此图无款识，鉴藏印钤"御书之宝"、"会侯珍玩"、"信公珍赏"、"真赏"等多方。经南宋内府、清人耿昭忠、近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。经启功、徐邦达、刘久庵先生鉴定为南宋小幅山水精品。

二

此图为纨扇册页画，写烟江归舟之景。与北宋山水画擅用全景式构图不同，南宋扇面山水画多截取局部景致绘于画中，构图洗练洁净，意境悠远。此图取景开阔，景物只占画面小一部分。近处绘平堤矮树，岸边水纹依稀可见。一渔夫着蓑衣坐于船头，一手扶桨，一手执竿，静待鱼儿上钩。中景水面浩渺无际，大量的留白将观者视线引向更深远之处。远山平衍，若隐若没。画面空灵寂静，虚实相生，于有限的景物中引发无限的意蕴，有"无画处皆成妙境"的审美乐趣。



《天末归帆图》，南宋，绢本设色，纵 24.2 厘米、横 25.5 厘米，故宫博物院藏

在用笔上，近处树丛用攒笔略加点染，显其葱茏蓊郁之貌。远景墨色淡雅，以淡墨轻勾远山轮廓，再用汁绿和花青稍作渲染，于简淡轻柔的笔墨间，体味到空蒙秀润的山水佳境。

此图无款识。画幅左侧有宋高宗赵构的题诗："天末归帆何处宿，钓船犹在蓼花旁。"旁钤"太上皇帝"印，由此可知，此诗应是宋高宗赵构禅让后退居德寿宫期间所作。清人耿昭忠题记断定此图为赵构真迹。另《图绘宝鉴》有记："高宗书画皆妙，作人物、山水、竹石，自有天成之趣。"观此画风格恰与记载十分吻合，但是否为高宗所画，目前专家看法不一，有待考证。除高宗钤印外，本图上有耿昭忠鉴藏印"信公真赏"一方，其子耿嘉祚鉴藏印"会侯珍藏"一方，以及"庞莱珍藏宋元真迹"等印多方。此图经南宋内府、清耿昭忠、近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

三

本幅无款。图上有明"纪察司印"半印和清人耿昭忠收藏印。具体递藏过程不详。

图绘水畔坡岸小路、芳草成簇分落两旁。陂陀间巨石屹立，错落有致。石间绘有古松呈半偃卧状，姿态横生，稍间杂树枯枝横斜，与水畔细草相映成趣。山后林木繁茂，屋宇院落掩映其间。远景为远山数峰，空蒙飘渺，似隐似没。山间小路之上，一束髻执杖者信步徐行，正侧身回望行于其后友人，似与之交谈。二人身后另有一琴童躬身携琴相随。人物神态举止洒脱超逸，与山石厚重之势相衬有动静相生之趣。

此幅用笔与南宋初期李唐之画风接近，画树石笔墨粗简，沉郁凝重。人物刻画上，笔简意远，于寥寥数笔间捕捉到对象的主要特征，传达出其气韵神态，使人物情态在一

片肆意挥洒中反而变得更加清晰生动，颇有马远、夏珪之风。据此可知，此幅为南宋前期画院高手所作。



《携琴闲步图》，南宋，绢本设色，纵26厘米、横25.9厘米，上海博物馆藏

四

南宋 无款 古木寒禽图 页 绢本设色 纵25.3厘米、横26厘米 故宫博物院藏

此图绘雪野寒江，暮色茫茫，水光幽眇之景，营造出萧瑟清寒的意境。近岸坡石隆凸，怪石嵯峨，枯木寒林，虬曲多姿。山中寒气未退，积雪覆石，枝头寒鸦数点，噪鸣不止。江水寒冷沁人，沙汀烟渚间，群鸭徐行，缩颈御寒，从侧面生动地烘托出山林冷寂之感。远处山岩半露，杂木凌空横斜，天际几只大雁，结伴斜飞而过，雁过无痕，唯余几声低鸣回荡山间，久久不绝。

此幅构图简洁，取边角之景，简率之中又不失法度。尺幅之间景物刻画细致工慎，对寒鸦、宿雁和鸭群的描绘是画中点睛之笔，破除山石朽木的呆板生硬，于静中寓动，平中求奇。

本图又名《寒汀宿雁图》，画中无款署，原题签为“李迪古木寒禽”，但究其画风，与李迪作品有别，故改为无款之作。画中钤有“子子孙孙其承宝之印”。对开有明画家朱之蕃和书法家顾起元二家题诗。不见著录，具体递藏过程不详。

五

此图绘江景春色。近岸窠石丛林，巨石土坡圆浑秀润，中有杂木枯枝变化多姿，用笔尖利。几棵高松挺立，枝叶茂盛，松下竹篱茅舍掩映其间，岸边有二船停泊。对岸绘远岫丛林，群山平缓延绵。中景江水如潮，二船正饱帆乘风剪波而行，以此点出画面主题。



《春江帆饱图》，南宋，绢本墨笔，纵25.8厘米、横27厘米，故宫博物院藏

此幅构图简洁巧妙，画风师法李成、郭熙而又有新意。图中笔墨爽利洒脱，近岸矮树古松用浓墨点染，树枝似蟹爪下垂，枝叶为风势所偃，山石轮廓粗阔，以干湿浓淡不同的墨色层层皴擦纹理，状似卷云飞动，正是承袭郭熙擅用的“卷云皴”画法。帆船以细笔勾描，造型生动自然。远山则用淡墨勾染，浓淡

有度，虚实相生。画面境界阔达，自近岸远眺，层次分明，在平视中得以尽览春江风光，恰好符合郭熙所提“三远”构图法则中“自近山而望远山，谓之平远”的意境。

画面无款，对幅有清高宗弘历的题诗。曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

六

无款 云关雪栈图 页 南宋 绢本设色 纵24.2厘米、横26.5厘米 故宫博物院藏

此图无款印，不知原载何册，旧题签宋许道宁所作，其风格当为南宋早期作品，曾经《宋人画册》影印。

图绘山野雪景。近景危岩寒林，茂树偃仰，枝叶参差横斜。山中有茅屋几间，一农人躬身负担立于屋前。山间一条小道顺山势蜿蜒伸入山中，深远绵长。画面左侧一条山涧栈道横跨两座山坡间，一人赶着牲口徐行其上。远山平衍低缓，为白雪所覆，山头点缀有零星矮草。整幅图景物集中安排于画面下部，远山近石几乎置于同一水平线上，占据画面一半的天空突出雪天阴沉的天色，给人以压迫感。但近景中弯曲的山路、微倾的栈道、路旁错落的屋舍又于集中里见变化，于低沉的气氛中显现明朗的格调。

图中山石轮廓用笔刚劲简劲，笔墨厚重，师李唐一派画风写小景山水而又有新意，既不失雄强气势，又于硬健中见生动。远山以烘托法绘之，呈现出白雪皑皑的苍茫意境。画山中人物、茅舍笔意生拙，寥寥数笔间自有质朴之趣。而天空低压，大片留白的安排也略见南宋边角构图的风气。

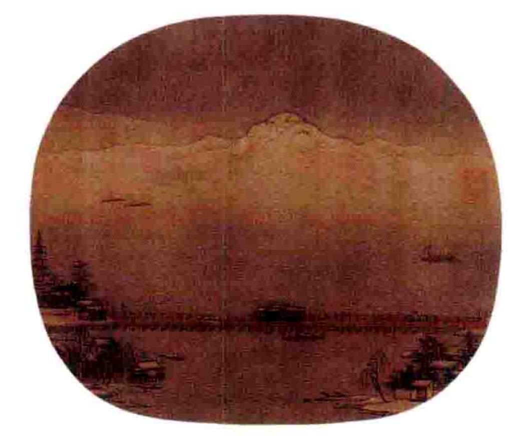
七

无款 江村图 页 南宋 绢本设色 纵23.3厘米、横24厘米 上海博物馆藏

此图构图简洁，用笔老健，设色清雅，描绘平远空阔的江南湖塘之景。画幅右下角水岸平坡，春树茂密繁盛，树荫下二人席地而坐，相顾畅谈，姿态轻松闲适。对岸遥岑延绵，沙汀烟渚，绿树相交成林，柴扉屋舍掩映其间，尽显宁静安谧之意。中景大面积留白表现空旷的水面，惠风徐至，撩动水面微波荡漾，涟漪四起，一叶扁舟轻泛湖上，一人于船头撑篙划船，一人闲卧船尾，正扭头回望。此幅意境幽远清旷，恰好契合“江流天地外，山色有无中”的诗境。画中无款，根据其画风和构图方式，定为南宋小景山水画佳作。

八

此幅构图简括疏朗，笔墨精劲工细，设色艳美妍雅，意境旷远平阔。画面下部绘一座朱红长桥横卧水面，两岸房屋俨然，尖塔耸立，垂柳轻扬，树影婆娑。微风轻抚，水面波光粼粼，微澜四起，有渔钓艇荡漾湖中，风帆高悬。远方雾霭茫茫，水天相接，遥岑覆雪，依稀中可辨得山巅长有几丛矮树以作点缀。图中水面和天空皆大量留白，虚实相生，动静结合，纯明清远的意境留给



《长桥卧波图》，南宋，绢本设色，纵 24 厘米、横 26.2 厘米，故宫博物院藏

人无限的遐想空间。此图无款，原载《纨扇画册》，是南宋早期画院高手所作。画中钤有“仪周珍藏”印一方，说明此图曾为清代书画鉴藏家安岐收藏，曾经《石渠宝笈》三编著录。

九

无款 柳溪钓艇图 页 南宋 绢本设色 纵23厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此幅取江岸一角之景，构图简洁疏朗，画面清新空灵。画幅左侧绘溪畔平坡，岸上江柳低垂，绿叶粉花，娇俏可爱。垂柳枝干修长，斜倚水面，柳枝柔媚荏染，以花青和石绿勾染，尽享其随风轻舞，潇洒飘逸之姿。隔岸沙汀浮渚，茅屋农舍掩映于密林花树之间，茅屋以赭色减笔画之，略勾其轮廓，烘托出古朴幽静的气氛。远处青山一抹如痕，遥想云之深处，遐思无限。水面空阔平静，一渔父身着蓑衣、头戴蓑笠于船头垂钓，全神贯注地注视着手中的鱼竿。寥寥数笔间，生动刻画出人物屏息凝神，心无旁骛的神情，意趣无穷。

此图原载《历代名笔集胜册》第一册，旧题签为南宋马远所作，然观其画风与马远有别，因而改为佚名之作。画中钤有“真赏”、“宜尔子孙”、“信公珍赏”、“会侯珍藏”、“都尉耿信公书画之章”等藏印多方。曾经清人耿昭忠收藏，《虚斋名画录》著录。

一〇

无款 西岩暮色图 页 南宋 绢本设色 纵26厘米、横27厘米 故宫博物院藏

图绘薄暮夕照，山林丘壑之景。绝壁险崖，危岩高耸，左右两岸，山崖一高一低，相互辉映，增添了画面的稳定感。山中林木繁茂，槎枒古树，盘曲交错，姿态奇崛。山石用斧劈皴展现其刚硬坚挺之质，画树则勾染结合，以勾为主。山中孤亭楼阁若隐若现，有山径小道蜿蜒迂回相沟通。峭壁高崖间飞瀑高悬，倾流而下，宛若白练腾空，水花四溅，水流在山脚处汇聚成溪，一路潺湲入江。峡谷峭壁之间江水静流，岸边有归舟停靠，水面暮色苍茫，群鸟归巢。船舶和鸟雀均随意勾勒、点染，逸笔草草，于率性中见灵动之趣。

此图无款，原载《历代名笔集胜册》，裱边有旧题签“关仝西岩暮色”，但究其画风，与关仝不同，故改为无名氏所作。裱边钤有“虚斋审定名迹”印。经《虚斋名画录》著录。

一一

无款 遥岑烟霭图 页 南宋 绢本墨笔 纵23.5厘米、横24.2厘米 故宫博物院藏

此图为边角式构图，画面大面积留白，景物形象简练，朴实率意。近景处矮坡窠石，树木杂生。以小斧劈皴绘山石，没骨法画草木，树干双钩，树叶则用攒笔浓墨点染，墨色秀润淋漓，浓淡相兼。陂陀上有水榭临空，室内人物静坐相对，远处山道上有两人徐行，一前一后正缓步下山。左侧有木桥相连，曲折迂回，下有溪水潺湲，明净透彻，溪岸延绵无尽。远处暮色四合，云雾弥漫，重峦叠嶂以淡墨阔笔写之，远岫树影以意笔渲染，烘托出黄昏时分山中微茫迷离、飘渺朦胧的意境。前景、远景墨色浓淡有别，巧妙地

为画面增添了层次感。此图无款署，图中钤有“卞令之鉴定”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”藏印两方。旧题签为夏珪所作，但目前专家说法不一，有待考证。此图经《虚斋名画录》著录。

一二

此图采用边角构图之法，将景物集中安排于画幅左半角，已见南宋布景之趣。图绘山中宅院几间，朱梁绿柱，屋瓦严整有致。一白衣高士于堂内端坐，凝神抚琴，身后一小童相侍。堂内窗扉轻掩，大门敞开，门外有曲折小径延伸至庭院，石径上立有两仙鹤，闻乐起舞。院中山石突兀峭立，茂林杂木倚石斜生，虬枝盘曲，错落有致，将宅院掩映于一片清雅幽静的氛围中。远处青山几抹，烟岚四溢，空茫迷蒙。深山屋舍，万籁俱寂，于兹抚琴，众山皆响，回音不绝。心安气静如斯，方可与天地万物相沟通，感悟宇宙造化之神妙，正所谓“不违天励之藜，独应无人之野”之闲趣。



《深堂琴趣图》，南宋，绢本设色，纵 24.2 厘米、横 24.9 厘米，故宫博物院藏

此图用笔深凝，画山石用小斧劈皴表现其肌理，画树勾点结合，应是承马远一派画法。整体意境空灵雅静，富有音乐般的节奏感和韵律感。图中无款署，原载《纨扇画册》，画上钤有“仪周珍藏”一印，曾经清代书画鉴藏家安岐收藏，经《石渠宝笈》续编著录。

一三

无款　山坡论道图　页　南宋　绢本设色　纵25厘米、横25.4厘米　故宫博物院藏

唐代诗人王维有诗云：“行到水穷处，坐看云起时。偶然值林叟，谈笑无还期。”此幅画境与诗境相近，笔法苍劲秀逸，画风承马远一派，为南宋小品山水佳作。图中绘峭壁危石一角，石壁突兀不可攀。岩巅有老梅杂木斜倚半空，双钩树干，枝桠遒劲凌厉，参差错落。树下是崖边平坡，曲栏小径掩映于草木间，一僧一儒对坐论道，身后一童子执杖相侍而立。崖边翠竹丛生，疏影浮动，山下屋顶半露，不见其全貌。遥岑一抹，云烟浮空，幽谧远淡。此图意境冲淡平和，令人体味到山中探幽问道，超然物外之乐。是日清风淡荡，竹声清和，其境幽，其景闲，身经其间，恰遇高人隐士，与之畅谈宇宙之大，心目皆安，相与流连，久久忘归。

此图无款，原载《历代名笔集胜册》。裱边有“夏圭山坡论道”六字，图中钤有“玄赏斋书画记”等印二方，不见著录，具体递藏过程不详。

一四

无款 临流抚琴图 页 南宋 绢本墨笔 纵25.5厘米、横26.5厘米 故宫博物院藏

此图为水墨纨扇书，闲适野逸之趣，萃于尺幅之中。近景绘溪岸老树，茅屋隐现。树干以粗狂劲简之笔勾出其形，再以淡墨轻染，突出其偃仰盘曲、枯健老硬之态，形、势兼具。树枝、树叶则意笔写之，以浓墨淡墨交替点染，疏密有致。树下坡石转折处，茅屋隐现，屋舍轮廓以墨笔勾勒，屋顶、墙面则施以规则点皴，尽显古拙简率之意。一高士独坐岸边，临水抚琴，山中空寂，唯松声水色相和鸣，天籁与琴音相应和。对岸遥岑飘渺迷离，潺潺溪水于渚石间蜿蜒萦回，溪流以简练线条勾出，时隐时现，生动表现出水的流动感和灵性。

本图原载《宋元集锦册》。无款，旧题签“夏圭临流抚琴”，但证据不足，定为承马、夏一派的南宋小幅水墨佳作。画中有钤“江村”、“醉于姜心”两印，不见著录。

一五

无款 高阁听秋图 页 南宋 绢本设色 纵24.3厘米、横24.7厘米 故宫博物院藏

图绘窠石错叠，突兀嶙峋，两棵苍松破石而出，盘根错节，有虽饱经风霜，却依旧挺立苍郁，充满生机之品格。枝干遒劲参差，犹如虬龙，盘旋直上。枝桠劲利，横斜倒垂之势有马远“拖枝”之风，松叶勾点相兼，层次分明。松树间夹生有枫树，红叶点缀枝头，随风轻舞飘零，凸显出山中秋意正浓。树下曲径通幽，茅屋村舍隐现，屋中有人临窗而坐，静听松风，凝神静思，感受自然之生机。屋后修竹斜倚，竹影疏淡。远处隐岫危崖，烟云变幻。

此图原载《历代名笔集胜册》。裱边原题签为“马远高阁听秋”六字，左下角署有马远款，从画风看确有师马远一派的痕迹。但署款有浮滑之气，不似马氏真迹，应是后人添加，因而对此画是否为马远手笔，目前看法不同，尚不能断下定论。画中无鉴藏印，不见著录。

一六

此图为边角式构图，绘危岩一角，崖上高松倚石斜出，枝桠虬曲苍劲，偃仰有致，直冲苍穹。右下方瘦石嶙峋，修竹微动，绰约多姿，竹石相映成趣，与长松相互呼应，增强画面的稳定感和丰富性。松下山巅平地，曲栏环绕，一高士倚栏回望，凝神远眺，极目处，天朗气清，一只白鹤迎面飞来。高士身后置有一石几，几上纸砚铺陈，一小童于一侧相侍。此景旷远，此境清幽，兴之所至，自然大可提笔抒怀，于笔墨中澄怀畅神。



《松下闲吟图》，南宋，绢本设色，纵 24.5 厘米、横 24.4 厘米，上海博物馆藏

此图意境悠远清旷，虽取边角之境，却并无局促之感，以大量的留白表现清空无际，以高士远眺的目光和仙鹤翱翔之姿凸显旷远的意趣，以虚衬实，于简淡中表达丰富的情思和悠远的意境。全图笔法劲简，设色明丽清逸，笔墨刚斫而又深凝温和。山石师法李唐，

以斧劈皴绘其纹路，再以淡墨稍事晕染以突出山石的立体感和坚硬感。画树强调其姿之丰，以鳞皴皴树皮，用重墨淡墨相济勾画针叶，枝梢处略见马远“拖枝”之风，疏密有致，层次丰富，极富生命力。画人物则用笔简练，于简洁中准确传达出人物的精神气韵。图左下有“臣马远”署款，从笔迹看是后人添加之款，但不失为马远画派的佳作。

一七

无款 竹涧焚香图 页 南宋 绢本设色 纵26厘米、横24厘米 故宫博物院藏

此图原载《四朝选藻册》，无款，从画风看近似马远父子手笔，但证据不足，定为南宋小品画精品。

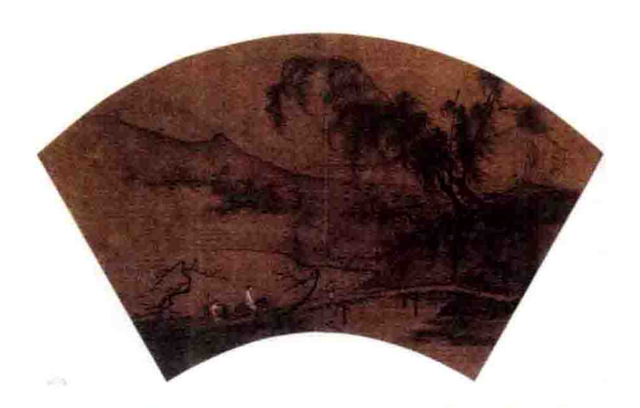
此幅取山一涯，水一半之景，构图简洁洗练，正是马远一派惯用的择取“边角山水”的布局之法。画面意境深静而富有禅意，淡淡笔墨中，清香自现，于闲冷中领略空旷之趣。图中绘一人身着素衣，头戴礼帽安然结跏坐于巨石之上，神情宁谧自若。身旁有香炉一尊，青烟袅袅，芬芳缭起。身后有一小童相侍，一手执杖，一手搔首，形象生动俏皮。画面右侧翠竹摇曳，竹影疏淡。远处青山几抹，微露山峰，氤氲远淡。风穿竹林，泉鸣石下，有山水相伴在侧，在自然中自得禅心，这般悠然自得，绘出南宋文人的理想生活状态，心师造化，则尘嚣缰锁皆已隐没于苍茫之中。

图中近岸水纹以细密线条勾描，飘逸灵动，山石用“小斧劈皴”皴擦，粗硬淋漓，竹叶着以浓墨，萧疏而坚凝。人物衣纹简劲，画家并未对人物形象本身做过多细致刻化，而是尽情描绘周边景物，但观者仍然可从其或静坐沉思、或搔首平望的动作中把握到其形态之外的气质神韵，体会到高士悠然自得、超然物外的淡然心态。

此图对幅有清高宗弘历所题五言一首。曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

一八

图绘暮春时分江南溪山景色。板桥横卧，其下溪水静流，澄澈清透，微波轻漾，水草茂密。左岸两株桃树，斜倚横生，枝桠取势偃抑，正是承马远“拖枝”画法。枝梢缀粉，桃花绽放，娇俏艳丽。右岸为烟坡沙渚，两株高柳斜出崖上，柳枝细长柔软，略微下垂。一人正骑驴欲上桥，前有童子引路，行于桥上，后有侍仆躬身负担紧随。远山延绵，屏列天际，山腰处云蒸雾腾，烟霞四起。全幅构图工谨严整，疏密有致，设色清新雅丽，笔墨酣畅。山体以淡绿渲染，树丛以较重笔墨点染，笔笔简练精到，虽着墨不多，却于空蒙处尤见用心，感受到春意弥空的意境。此图无款，画上无钤印，为师法马远一派的南宋画院高手所作，具体递藏过程并不详。



《溪桥归骑图》，南宋，绢本设色，纵15.7厘米、横29厘米，上海博物馆藏

一九

无款 柳塘秋草图 页 南宋 绢本设色 纵23.4厘米、横24.2厘米 故宫博物院藏

此图作半边景类似“马一角”，构图简洁疏朗。绘河塘浅水一隅，两岸烟草萋萋，烟波迷离，草色烟光，弥散在旷野荒郊。近岸平坡缓丘，岸柳斜倚，枝叶茂繁，倒映水中。远处天空澄明无际，一群大雁结群而飞，雁的生机和灵动与浅塘水草的幽谧宁静形成一动一静的鲜明对比，更有雁过无痕，唯清风依旧，静水长流的萧疏之意，尽显秋日远郊冷寂清幽的意境。全幅笔致潇洒，景物轻勾淡染，笔墨淋漓秀润，图中景物虽不多，用心却不独在实处，亦在空虚处，疏密浓淡相济，别有野趣。

此图无款，原载《绘林清玩册》，画中钤有“张风岚”印一方，曾经《宋人画册》影印，具体递藏过程不详。

二〇

此图采用“边角式”构图，在狭小的扇面空间内巧妙注入丰富的山水气象。图绘峭壁奇崖，高耸峭立，远山似屏，起伏延绵。山顶攒笔点苔，草木稀疏，山脚夹缝幽涧，窠石浅滩，一孤舟正停靠岸边，一人立于船头，躬身以竹竿撑岸，欲离岸而去。岸上山径曲折蜿蜒，直入山中深远无际处，一人徐行此间，向山中行进，远处隐见房屋茅舍。山石上生有几株老树，红叶烂漫，秋意正浓。此图水墨清润，意境空旷，设色淡雅清新，用花青、曙红等水色渲染，灵秀中又见生机。画风出自李唐、萧照一派，绘山石以大片渲染为主，略加斧劈皴，尽其空蒙之意，画树盘曲秀硬，尽显苍劲雄健之势。但与李、萧相比，用笔更加活泼灵动、轻快随意，应是南宋画院高手所作。



《秋山红叶图》，南宋，绢本设色，纵 28 厘米、横 28 厘米，辽宁省博物馆藏

本图无款，画上钤有元“内府都省书画之印”、明“礼部评验书画关防”半印，以及乾隆诸玺，可知其元明清三代一直为宫廷内府递藏。曾著录于《石渠宝笈》重编。

二一



《溪山行旅图》，南宋，绢本设色，纵 24.4 厘米、横 24.8 厘米，辽宁省博物馆藏

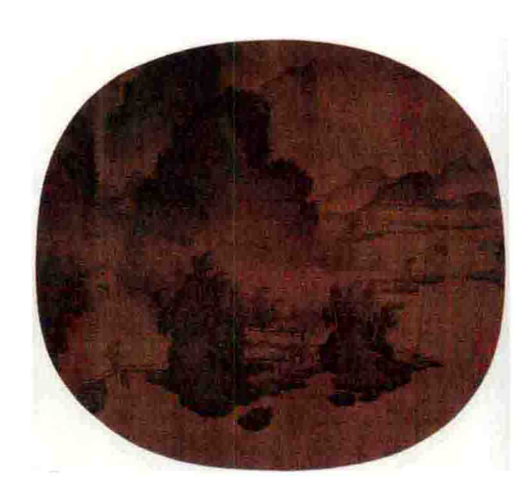
此图采用“对角线式”构图，绘溪山秋景。尺幅之上，山石嵯峨，丘壑深

远，犹是全景风光。画面右侧巨石层叠，危岩峭立，山中长有杂木矮树，以墨笔攒点，极细处殆不可辨，尽显清秋萧疏之意。陂陀低平处垒有几方凸石，树木参差偃仰，枝杈虬曲。山间小道上一人鞭牛而行，二骑驴人缓缓相随，山路崎岖狭窄，秋寒未退，更显行旅的艰辛。远处清溪无际，低缓的山丘笼罩在烟云雾气之中，时隐时现，山脚处有曲桥横卧，暗示这空寂清幽的深山之中依然有人迹。

此图无款，曾经梁清标定为郭熙所作，著录于《石渠宝笈》重编。观其画风接近郭熙一派，画树有蟹爪之势，但笔墨更为简省率意，且构图上取边角之景，以大量留白展现旷远飘渺之境，与郭氏笔法苍劲颖脱的特点不同，后定为南宋小幅山水佳作。

二二

图写山中风雨交加之景，意境深远幽邃。画面下方溪水平流，水石凸起，石顶丛树临风摇曳，枝叶倾斜。石间平滩处掩映有茅屋两三间，幽静安宁，远离尘嚣。一小桥横卧，连接屋舍与溪岸小道，桥上有一人躬背撑伞缓缓而归。中景平坡汀岸，瀑布畅流而下，一人正欲过桥，手中所持雨伞被山风吹走，因而伸展双臂急急追赶。山风本是无形物，画家通过对人物动态的生动刻画化无形为有形，凸显风势之大，传神写照，乃为点睛之笔，此景构思尤为奇巧，益见画家匠心独运。远景层岩叠嶂，群峰高耸，山顶树丛以浓墨攒笔点染。山中烟云缭绕，雾气蒙蒙，屋宇楼阁若隐若现。



《溪山风雨图》，南宋，绢本墨笔，纵 23.8 厘米、横 25.2 厘米，上海博物馆藏

图中山石以粗笔勾勒轮廓，再以大小不一的短钉头皴皴擦，先淡墨多皴，后浓墨疏皴，尽显山石方硬坚重之势。画人物、屋宇、树木则笔法趋于简率，无过多雕琢之气，用以简代繁的方式呈现出自然疏简的意境。

此幅无款，画风近似北宋燕文贵一派，清秀奇丽。图上钤有"真赏"朱文葫芦印、"丹诚"白文图印、"宜尔子孙"白文半印。曾经耿嘉祚收藏，钤有"耿会侯鉴定书画之章"朱文半印。

二三

无款　雪江归棹图　页　南宋　绢本设色　纵26.1厘米、横26.3厘米　上海博物馆藏

图绘江天高寒，平江归棹之景，意境深静萧肃，笔法温厚凝练，是承马、夏一派简劲笔法的南宋小景画佳作。近景为江岸平坡，两艘归船停泊岸边。岸上几块山石交叠，造型圆润饱满，平地上和石缝间点缀有野花丛草。画面左侧绘有半壁峭岩，突兀挺立，直插苍穹，不见其巅，有山木丛树横生岩间。危岩下有茅屋柴篱，院内绿竹环绕，枝叶随江风飞扬轻舞。骤雪初停，一人于窗前开帘远眺，凭栏观雪。江中有沙汀烟渚，水草矮树丛生。远景遥岑峭拔如屏，山头覆雪，惨淡如睡。

此图用笔简练自然，皴擦单纯。写景状物多用秃笔，天空、山体和江面多用淡墨烘染，山脊略加皴染，远树近竹则以或长或短的墨点点染，再染以花青，有浓有淡，有虚有实，营造出静谧辽旷的山中雪景。此图无款，曾经吴湖帆收藏，钤有“吴湖帆珍藏印”、“静淑心赏”二印。

二四

此图采用“边角式”构图，绘山中月夜，云雾震腾，层峦叠嶂，苍松挺立之景。近岸危岩削立，窠石罗布，苍松劲秀，参差交错。平地上筑有茅屋一间，简陋古拙，大门敞开。屋前一老翁持杖席地而坐，仰面静观远处云起云落，风雨变幻。缓丘畔清泉静流，淙淙而下。远处崇山峻岭，风起云涌，一轮明月以淡墨略加渲染，高悬清空。唐诗有“明月松间照，清泉石上流”之句，此画正合诗境，营造出幽清明静的意境。图中绘山石以渲染为主，略加卷云皴表现肌理，松枝作蟹爪状，烟云以墨线淡勾，再施淡墨晕染，从手法上看应是师法郭熙一派的山水画法。



《青山白云图》，南宋，绢本设色，纵 22.9 厘米、横 23.9 厘米，故宫博物院藏

此图原载《历代名笔集胜册》。无款署，旧题签“许道宁青山白云”，不知何据。对开有宋高宗吴皇后对题诗曰：“青山晓兮白云飞，青山暮兮白云归。青山茂兮明月辉，了不了兮谁得知。”用笔苍劲练达，稳健爽利，下钤有“坤卦”等印三方。画上钤“庞莱臣珍藏宋元珍迹”一印，曾经清人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

二五

唐代诗人杜牧有诗云：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。”此幅绘杏花漫山盛放，山村路口酒旗招摇的春酣之景，画境与诗境颇为相似。画面右侧山石巍然屹立，坚实峻拔。岩边佳木挺立，几株杏花于山崖间生长，旁枝逸出，花香清淡。绘山石承李唐一派笔法，以细碎的小斧劈皴表现力感和体积感，然笔触更为温润。山下小溪潺潺，顺山势倾流而下，水面波纹游丝勾出，若隐若现，有片片花瓣零星散落其上。一木桥横跨溪上，桥边杏花点满春日枝头。桥上三人，



《花坞醉归图》，南宋，绢本设色，纵 23.8 厘米、横 25.3 厘米，上海博物馆藏

一人微醺骑驴，摇摇晃晃欲坠，一红衣童子在一侧托其腋倾身扶之，后有一人挑担紧随，大有“深夜归来长酩酊，扶入流苏犹未醒”的意境。小溪左侧有茅屋篱舍，曲径通幽，绿荫掩映，花树成林。杏花皆以夺目粉色密密点簇，错落有致，春色撩人。溪边一人担水拾级而归，良犬嬉戏相迎，颇有生活乐趣。远山秀润清逸，树影朦胧婆娑。全图行笔纤丽细巧，风格似南宋刘松年一派。所绘的乡间闲适生活，使人联想到陶潜所作《桃花源记》中“土地平旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属……”的和平恬静的世外之境。本幅无款，钤有“棠村審定”白文印，曾经清代梁清标收藏。

二六

无款 松湖钓隐图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横25.5厘米 辽宁省博物馆藏

“一篙一橹一渔翁，一个渔翁一钓钩。一拍一呼又一笑，一人独占一江秋。”清朝才子纪晓岚的《钓鱼绝句》以寥寥数字生动描绘出钓翁的动作神态，道出其悠闲自得的心境，此画意境亦可由此诗概之，娴静舒雅之气溢满画面。此幅截取山一角、水一隅之景，为典型的南宋边角式构图，画中大面积留白，尺幅之中视野开阔旷远。近岸奇峰横出，凌空斜倚，山中劲松茂密，盘曲偃仰。山脚怪石水草，点缀江岸。山中小径隐现，引出远山如黛，高耸峭立。山下一泓清江，渔舟荡漾，一老翁坐于船头，正躬身持竿垂钓，远山明灭，烟云弥漫，于江面静听松风，毫无焦躁之心，悠然自得，与天地造化神遇而相通，尽显隐者淡泊恬适之意。

此图笔法劲简，绘山石笔墨粗犷淋漓，树木勾染相兼，水、天着墨不多，以空白留出无限遐思之空间，画风承马、夏一派，为南宋晚期画院画家所作。此图无款，具体流传过程不详，清初梁清标集入《唐宋元集绘册》，著录于《石渠宝笈》重编。

二七

此图绘江南水村之景，采用边角式构图，营造出水气朦胧，淡远氤氲的意境。近岸临水处画陡坡一角，古树斜生，苍松瘦挺，坡石间有羊肠小道，曲折迂回，被巨石杂木所掩。不远处地势较高，筑有屋宇楼阁，屋檐层叠，楼中依稀可辨二人身影，临窗而立，听松望远。中景水面空阔，波澜不惊。隔岸处有青山似屏，起伏延绵。山脚下以淡墨绘有岸柳水村，木桥横卧。全幅墨色淡雅，笔法温和，虚灵之气满溢，竭力表现烟雨江南秀润、迷蒙的气氛和旷远、自然的意味。此图右侧有人后添的赵芾名款。曾经清人陆恭收藏，钤有“谨庭秘籍”印。



《水阁山村图》，南宋，绢本设色，纵 24.3 厘米、横 25.1 厘米，上海博物馆藏

二八

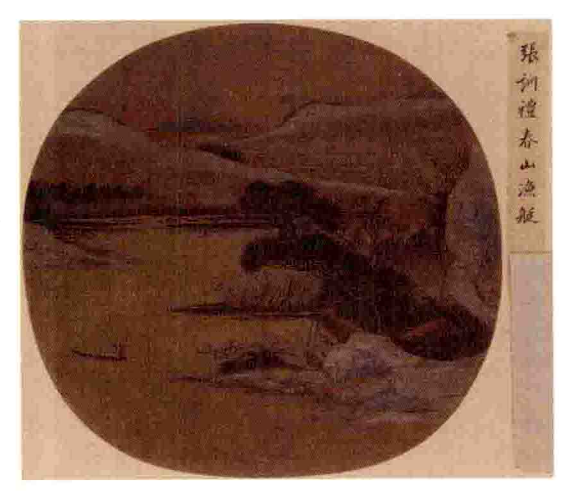
无款 清溪风帆图 页 南宋 绢本设色 纵24.6厘米、横25.6厘米 故宫博物院藏

图写碧空饱帆，江天寥廓之景，构图简括平远，意境深远淡穆。近景松林茂密，高低错落，隔岸远山屏列，延绵起伏，云烟缭绕，若隐若现。山下有茂林丛树，掩映于山岚之中，疏影朦胧远淡。中景为空阔的江面，烟波浩渺，水中有沙汀浮渚，松木丛生，与近岸的松林遥相呼应，增添画面结构上的稳定感。江面一叶孤舟风帆高悬，正扬帆破浪前行。江风无影，本不可观，画者匠心，于饱帆中尽显风力。全图用笔简洁疏放，虚实相生，远山轻勾其轮廓，略施淡墨加以晕染，坡岸松林则浓墨绘之，与之浓淡相对。江中风帆和人物以细笔轻勾，脱略中自然生动。

此图无款，原载于《宋元集粹册》。画中钤有"黔宁王子子孙孙永保之"等印二方，曾经黔宁王沐璘收藏，不见著录。

二九

乐府诗中有"阳春布德泽，万物生光辉"这般咏春之句，赞春将阳光、雨露和生机惠赠于人间，大地上万物复苏、一片欣欣向荣之景，观此图方知此言不虚。图写阳春三月之景，阳光明媚，清风和煦。陂陀峭壁之间，绿草青青，青松绿树，桃树成林，粉蕊初绽，漫山遍野春季盎然。江畔有陋屋茅舍，枕水人家，掩映于树丛杂木间，不可见其全貌。屋中有人凭栏远望，将观者目光带入空阔无际的春江水面。水中一叶扁舟漂荡，一渔父立于船头，一手扶桨，一手执竿捻取河泥。远山平缓淡雅，草木丛生，山脚处有平坡烟渚，溪水潺湲。



《春山渔艇图》，南宋，绢本设色，纵 21 厘米、横 21.5 厘米，故宫博物院藏

此图为青绿设色，笔墨工细纤柔。画山石精勾细染少作勾皴，松木桃树细笔勾勒树身和枝梢，桃花以粉色点染，远树水草则用浓墨略加渲染，简括率意的笔法中自然而然地流露出春之勃勃生机。此图旧题签"张训礼春山渔艇"，但证据不足，应为无款，画中钤有"松景珍玩"朱文印一方，不见著录。

三〇

无款 山店风帘图 页 南宋 绢本墨笔 纵24厘米 横25.3厘米 故宫博物院藏

此图绘深山酒肆，行旅往来不绝的热闹场面，极富生活气息。图中危岩巨石耸立，窠石杂木布列，树石环绕之间有山中酒家一座，木栏围抱，酒旗高挂，迎风招摇。酒肆内外人来人往，热闹非凡。旅人过客歇脚于此，有人伏案小憩，有人饮酒畅谈，有人负担而立……姿态各异，生动有趣。院中有几只骆驼卧坐，低头饱餐。酒家外山道崎岖不平，有五辆牛车盘山绕道，朝不同的方向前行，有人坐于车上扬鞭驾车，有人下车推车，有人骑马在后敦促，也有人起身站立，持缰呵斥。深山陡坡之间，嬉笑声、吆喝声、赶车声不绝于耳，以破山中空寂幽瑟的气氛，动静相交，情景交融。此图画树枝似蟹爪，绘山石略

用卷云皴，画风近似郭熙一派，但与郭氏相较，笔墨功力不及。

此图无款，原载《四朝选藻册》，裱边有“郭忠恕山店风帘”七字，不知何据。对开有清高宗弘历的题诗，经《石渠宝笈》续编著录。

三一

此图构图简洁，采用高远、平远相兼的方式经营位置，设色淡雅清丽，格调不俗。有郭熙“三远法”中所言“高远之色清明”、“平远之色有明有晦”之感。图中近岸坡渚怪岩，山石嶙峋交叠，石上生有苍松老树，枝干微倾，松叶繁茂。下有枯枝杂木，旁逸斜出。坡前清溪深静，一孤舟轻泛其上，船头处一人斜插鱼竿，高卧远眺，静观远处烟云明灭，山光水色，姿态安闲舒适，神情悠然自得。溪中有沙汀坡渚，三两株矮树挺立，细枝横斜。远山层层叠叠，山腰处烟云缭绕，白云四溢，山巅有矮树丛生，蓊郁葱茏。全图笔法多样，绘山石用小斧劈皴，展现山石挺秀峭拔之势；画林木勾勒点染结合，疏密相间；人物采用白描法，笔简意浓；烟云雾气则用渍染法，突显山岚轻盈飘渺、灵动飘浮之感。本图无款，画上无钤印，不见著录，具体递藏过程不详。



《松溪放艇图》，南宋，绢本设色，纵 24.6 厘米，横 25.5 厘米，故宫博物院藏

三二

图绘峭壁高岩，陡直难攀，崖顶劲松傲然，昂首挺立，山涧有流泉细水，顺势而下，如烟似雾，似真亦幻。山下松柏茂密，林中筑有高楼屋宇一座，重檐飞角，雕窗玉栏，屋瓦严整，气势雄伟。远山延绵，云气蒸腾，淡烟空漠，半遮锋芒。此图笔法工细精巧，构图丰富饱满。近山用小斧劈皴表现山石坚硬陡峭之势，远山则用淡墨稍加轻染，再略施浅绿；松柏树干用双钩，攒笔点树叶；楼阁用缜密严谨的界画笔法，繁而不乱。此图无款，原载《宋元宝绘册》，旧签题为“宋楼观”，钤收藏印二方不可辨。不见著录。



《松阴楼阁图》，南宋，绢本设色，纵 24.5 厘米、横 23.5 厘米，故宫博物院藏

三三

无款 松冈暮色图 页 南宋 绢本设色 纵24.1厘米、横25.9厘米 故宫博物院藏

此图为对角线式构图，前景实而后景虚，营造出傍晚时分，山中暮色四起，萧疏迷离的意境。左部绘斜坡缓丘，山坡长有几株苍松，树身挺立，枝叶盘曲偃仰，遒劲多姿。松下间生矮树野草，茂密葱茏。远山平缓起伏，烟云弥漫，水面和天空皆留白，以显空阔无际。此图笔法工细，构图简洁，松木双钩树干，松针以尖笔勾染，近松施浓墨，远树施淡墨，尺幅之中，远近高低各有不同，层次分明，虚实相生，为南宋小品山水画佳作。此图原载《历代名笔集胜册》，无款署，右上钤“庞莱臣珍藏宋元真迹”等三印，经近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

三四

此图为一角半边式构图，远景绘山壁陡峭，群峰竞秀，佳木成林，点缀山头。近岸斜坡高崖，山石突兀嶙峋，老松凌空横出，偃抑苍劲，坡石处间生桃树古木，枝头缀粉，枝叶繁茂。山腰林木中有楼阁数重掩映其间，屋宇罗布，飞檐重顶，高低错落，鳞次栉比。崖边是陡坡山路，曲栏迂折，一人向上徐行，后有一童子随侍，山势陡直，可想行路之艰。此幅用笔苍劲凝练，画风承马、夏一派，近景敦重浑厚，远峰飘渺虚灵，绘山石长披麻皴和拖泥带水皴并用，凸显山石坚凝秀润之感，画林木勾染结合，松干桃枝作“拖枝”之势，丛树山木略加点染，不加巧饰，尺幅之内，皴法多样，浓淡不同，却可融洽一局之内，远近间虚实相生，层次分明，是南宋院体山水画佳作。



《松风楼观图》，南宋，绢本设色，纵 25.6 厘米、横 27.1 厘米，上海博物馆藏

此图无款，钤有明“黔宁王子子孙孙永保之”，清果郡王允礼“澹如斋书画印”，乾隆内府的“乾隆鉴赏”、“宜子孙”、“三希堂精鉴玺”诸印。

三五

无款 杨柳溪塘图 页 南宋 绢本设色 纵22.5厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此幅构图别致，绘杨柳青青，春光水色之景。溪畔绿堤，杨柳低垂，山石峭立，草木葱茏，一片春光融融之气。碧水郁树间有楼阁数重，檐瓦半露，雕栏月台隐现。台上站有数人，姿态各异：有人相对吟咏，叹春咏怀，以诗会友；有人吹笛携琴，乐声悠扬不绝；有人独自凭栏，冥思远眺。一台之上，情貌各异，别有情致。此图笔法工谨细润，用心不独在大处，亦在细微处。近岸溪石以浓墨勾其形，再加渲染，略用斧劈皴；柳树枝干细笔轻勾，再以浓淡墨相济攒笔点染嫩叶，疏密错落，层次分明；绘人物衣纹简练流利，不求过多雕饰；房舍、栏杆等界画用笔缜密谨严，远山则施以淡墨轻染，不用皴法。此图无款，不见著录，具体递藏过程不详。

三六

无款 水阁风凉图 页 南宋 绢本设色 纵22.7厘米、横21.3厘米 故宫博物院藏

此幅作边角之景，类似“马一角”，构图新颖别致。右侧绘疏林奇石，湖石峭立，高木苍翠挺拔，枝叶繁茂。有一泓清泉顺势而下，水纹细劲，水花四起。湖石掩映中有一座茅亭，曲栏高柱，内置一方桌，一人立于一侧，一人抱长柄扇于一旁相侍。远处河滩水田依稀可见，呈网格状布列，水面雾气蒙蒙，烟波浩渺，意境悠远深邃。

此幅用笔峻健，笔简意浓，绘山石用小斧劈皴表现其劲瘦削利之势；画树双钩枝干，攒笔点染树叶，于勾点结合中突出其繁茂蓊郁。茅屋界写，人物略勾其形，用笔工细谨慎，注重浓淡、虚实间的自然过渡，层次分明，山光水色尽收眼底。此图无款，钤一印模糊不可辨，不见著录，具体递藏过程不详。

三七

无款 水村烟霭图 页 南宋 绢本设色 纵23.6厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

北宋画家郭熙在其《林泉高致》中有言：“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩。故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落。此山水之布置也。”此幅绘溪山水村之景，用笔简淡，设色清雅。意境平远闲适，清冷幽深，山、水、草木位置经营合宜，正是在此种法则支配下营造出的灵动的山水世界。近岸水草丛生，两小船泊于岸边。岸上茂树挺立，枝叶浓密繁盛，树荫下绘有几间村舍，屋前酒旗高挑。江面平静如镜，波澜不惊，一舟轻泛其间，一人撑篙立于船头。远山延绵和缓，山脚处以淡墨点染草木，山头则以较重笔墨绘出成片林木矮树，浓淡虚实相兼，于变化中见层次。

此幅无款，原载《历代名笔集胜册》，裱边有旧题签“赵令穰水村烟霭”，《图绘宝鉴》记载：“赵令穰，字大年，宋宗室，游心经史，戏弄翰墨，尤得于丹青之妙。所作甚清丽，雪景类王维笔。……然而穰之所作，水汀烟陌，茅屋疏篱，至于寒塘鸂鶒，冷寺荒郊，虽平淡而无深远，其一种江湖思致，柔嫩笔端，非凡笔可能到也。”然观此画的构图、画风皆类似南宋中晚期风格，因而改为佚名之作。画面钤有“李彤审定”、“虚斋珍藏宋元真迹印”二印，曾经李彤、近人庞莱臣收藏。《虚斋名画录》著录。

三八

无款 木末孤亭图 页 南宋 绢本设色 纵23.3厘米、横24.6厘米 故宫博物院藏

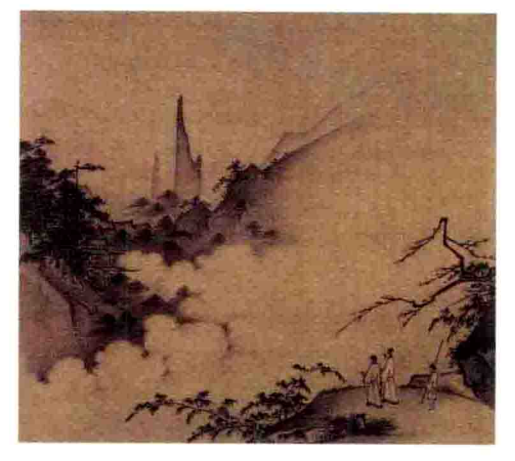
此图采用对角线式构图，近崖、远滩分列两角，简洁疏朗，近实远虚。画面右侧峭岩孤壁，巨石凸起，山木秋树丛生，红叶点染枝头。岩下平坡岸渚，窠石浸润水中，水草葱茏。一白衣老翁执杖前行，身后跟随一小童。山壁间石梯直上，陡峭狭长，突显出山中登高之难行。目光随山梯拾级而上，崖巅平地处，有孤亭独伫，四角攒尖顶，檐角飞翘，古朴雅致。四面有佳木丛草相衬，低栏萦回环绕。秋风徐来，枝叶作响，尽显秋山萧疏幽谧之意。远岫平衍，平坡红树掩映于浩渺烟波之中，雾气朦胧，空蒙湿润。江天一色，空阔无边，有船只剪波而行，一人头戴篛笠，坐于船头划桨，寥寥数笔，淡约空灵。

此图动静结合、虚实相生，粗勾细染，点染相兼，笔法自然简劲，富有灵趣。此幅有旧题签“李嵩木末孤亭”，但究其画风与李嵩有别，故改为无款，不见著录，递藏过程不详。

三九

图绘深山云起，山顶远眺的场景。图中群山险峰环绕，危峰尖削，壁立千仞，山谷

中烟岚弥漫，雾气朦胧，屋宇楼阁时隐时现，如仙阁临空，烟云四溢。山坡上长有几株苍松，双钩枝干，劲秀挺拔，松叶以浓墨点出，疏密相间，尽显繁茂之姿。近崖平坡之上绘有三人，两人平行而立，远眺云峰，并肩畅聊，一小童持竿相侍于后。崖边翠竹横斜而生，用笔精巧细腻。画幅右侧绘虬枝一角，瘦长劲利的枝条向下倒垂，曲折俯伸，此为师法马远典型的"拖枝法"。此画构图疏密有致，笔墨淋漓温润，远山少用皴法，以轻勾淡染渲染山中空蒙湿润之气，近山以小斧劈皴略加皴擦，烟云则用烘托、渍染法绘之。设色丰富多样，花青、石绿、赭色并用。



《云峰远眺图》，南宋，绢本设色，纵 24.8 厘米、横 26.4 厘米，故宫博物院藏

此图无款，画风承马远一派，定为南宋小品画佳作。不见著录，具体递藏过程不详。

四〇

图绘深山空寂，举杯邀月之景。采用边角式构图，简洁深邃，意境清旷高逸。左侧山石堆叠，以小斧劈皴展现其坚挺峻峭之貌。山中有苍松斜出，虬枝劲曲，枝条偃抑修长，瘦硬屈曲作"拖枝"状，用笔刚劲而有力。松下平地，一文士席地而坐，一手撑地，一手举盏，仰头望月，邀月共饮，姿态闲适潇洒，神情悠然自得，其身后有一小童双手捧盘躬身相侍。远岫突兀，略以淡墨渲染，山间云烟四溢，简淡空灵，飘渺虚无，如梦如幻。空中有一轮明月高悬，白云悠浮，意境清幽空阔。此图用笔峻健，并不刻意追求精雕细刻之功，却于简洁中见生动，有浑然天成之感，是师法马远一派的南宋小景山水佳作。此图无款，画上钤印不可辨，具体递藏过程不详。



《松下赏月图》，南宋，绢本淡设色，纵 29.4 厘米、横 30.7 厘米，苏州市博物馆藏

四一

无款 五云楼阁图 页 南宋绢本设色 纵23.2厘米、横23.2厘米 故宫博物院藏

此图为边角式构图，重心集中于画面右下部。图绘群峰竞秀，峭壁如削，青峰陡直，直入苍穹。山巅点苔树影，以破山石之僵硬呆板之势；山腰云雾缭绕，山色空蒙迷

离；山下松林茂密，苍松劲挺，有羊肠小道盘折迂回，通往丛林深处，穷纡徐蜿蜒之妙于深远飘渺之间。密林中有楼阁屋顶隐现，似有高人雅士隐居于此。此幅笔法方劲，水墨淋漓，设色清新雅致，承马、夏一派画风，简率中不失法度。树身、枝叶皴法大多浓墨一过，随意点染，不加巧饰；山石勾多皴少，以浓墨略勾轮廓，再施以淡墨渲染山体，浓淡相融间层次立显，为南宋小景山水画佳作。

此图原载《历代名笔集胜册》。画上无款署，裱边有旧题签“马世荣五云楼阁”七字。马世荣，兴祖子，公显弟。绍兴间授承务郎，画院待诏，赐金带。善花鸟、人物、山水，得其家传。但目前已无其真迹传世，故此说无据可考，改为无款之作。画面钤“明安国玩”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等印。曾经近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

四二

无款 山腰楼观图 页 南宋 绢本设色 纵22.6厘米、横25.7厘米 故宫博物院藏

此图为对角线式构图，绘山中奇峰耸立，山势巍峨，岩貌峥嵘，山木疏朗。崇山峻岭之下有平坡缓丘，矮树孤柳，树丛掩盖下露出楼阁一角，一人凭栏而坐，远眺冥想，将观者目光延伸至画面留白中，于旷远空蒙的山色中体察超然出尘的隐逸情怀。此幅画风承马、夏一派，笔法秀劲，墨色明朗苍润，构图简洁，于平中求奇。山石用斧劈皴，方硬秀挺，树木则攒笔点染，简括率意。

此图无款，原载《历代名笔集胜册》第四册。旧题签“夏圭山腰楼观”，但究其用笔，远不及夏之圆浑，故而改为佚名之作。本幅钤有“庞莱臣珍藏宋元真迹”印。对幅有宋高宗杨皇后题诗云：“仙丹傅顶寿无涯，岂许蜉蝣浪得知？行到水边犹可爱，立居松上更相宜。”按诗意应为咏鹤之作，与此图描绘之景不符，当是后人从他处移来配入者，录以待考。后书“赐宋直殿”四字，押“坤宁殿书”小玺。曾经近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

四三

无款 山水人物图 页 南宋 绢本墨笔 纵25.3厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

此图为边角式构图，近景斜坡缓丘，山石交叠，虬枝盘曲，树影婆娑。山中有羊肠小道直通幽隐之处，从树掩映之下有茅屋数间，简陋质朴，错落有致。山路崎岖，数人行于其间，山风徐来，人物躬身向前行进，突显行路之艰辛，为画面增添一份生动感。坡外江面留白，空阔无际，波澜不惊，与远处山岚相接，朦胧幽谧。遥岑几抹，重叠延绵，以虚实浓淡分出层次，具有空间上的纵深感。

此图画风承李唐一派，清雅峻秀。山石用斧劈皴画其肌理，树干用中锋细笔双钩，树叶用攒笔点染，房舍、人物用笔简括率意。全图设色淡雅古朴，用笔颇见功力。图中无款，不见著录，流传过程不详。

四四

无款 山水图 页 南宋 绢本设色 纵23厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

此图为典型南宋边角式构图，画面左侧绘水畔坡渚，山石嶙峋，茂树蓊郁，掩映成荫。山中有庭院楼阁，院墙低矮，屋檐重叠，秋风乍起，恐落叶飞花飘零，一人手持笤帚于院中打扫。隔岸遥岑一抹，山势平缓延绵，云雾弥漫。江水留白，空阔无际，与天相

接。深山独居，山光水色为伴，松声泉鸣作陪，风轻云淡，神清气朗，此种清闲淡泊，正是南宋文人所追求的理想生活，因而此类意境清远空阔的山水图景也成为南宋画家笔下常表现的题材。

此图用笔苍秀简率，草木和山石大多浓墨一过，少作皴法，并无过多巧饰之处，屋宇、人物更是意笔勾勒，画者之意并不在精写其形，而在于把握其气韵和意境。此图无款，具体递藏过程不详。

四五

此图构图新颖奇特，采用对角线式构图，景物大多集中于画面右侧。右部绘危岩一角，巨石呈四十五度倾斜下压之势，悬崖绝壁，陡峭险峻。山石用大片水墨淡染，略加皴擦，以虚灵的手法减少危岩带来的压迫感和紧张感，使构图得以平衡。石壁上横生一棵老树，树根老硬，破石而出，树枝参差横斜，盘曲偃仰，树叶以浓墨和淡墨交替点染，表现出山石临水背阴一面的潮湿感和空蒙感。巨岩古木之下筑有两间茅屋，简陋古朴，仅有一座蜿蜒曲折的小桥与外界山路相接，一人持鱼竿行于桥上，于画者简省的刻画中可清晰感受到人物步履缓慢的动态和小心谨慎的心理状态。画面左侧以大面积留白来表现平静如镜的水面，水的澄净平和同山岩的坚挺危峻形成一柔一刚、一虚一实鲜明的对比，展现了自然界两种截然不同的生命存在状态，使画面达到一种稳定感。



《渔村归钓图》，南宋，绢本设色，纵 23 厘米、横 22.3 厘米，上海博物馆藏

此图无款，画幅上铃有清代诗人、书画家“张问陶印”、“小楼一夜听春雨”诸印。具体递藏过程不详。

四六

无款 松谷问道图 页 南宋 绢本设色 纵21.8厘米、横21.2厘米 故宫博物院藏

唐代有李翱问道药山禅师的典故，其顿悟后当即赋诗一首，其中最为人称道的两句为“练得身形似鹤形，千株松下两函经。我来问道无馀说，云在青天水在瓶。”此幅画境与诗境相合，禅意悠远。画中苍松斜倚，虬枝盘曲，山中云烟缭绕，重峦隐现，山脚有坡石半露，溪水潺湲。溪畔平地上，一老僧于松下席地而坐，一人正躬身拱手问道。山幽气清，云气浮动，听高僧一句箴言，茅塞顿开，终悟得“道法自然”之理，心似明镜，以质朴之心感天地造化，清净不染，自由自在，则菩提妙觉、智慧光明自现，何须刻意追寻?

此图用笔劲简朴拙，简率超拔。无款署，原载于《宋元集粹册》。有旧题签为梁楷作，但究其画风和构图形式，与梁楷有异，应为南宋后期之作，故改为无名氏画。画中钤有“黔宁王子子孙孙永保之”、“美之秘玩”、“琳邑”等印，曾经明黔宁王沐璘和黄琳等收藏，不见著录。

四七

无款 山居对弈图 页 南宋 绢本设色 纵24厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

图绘山中对弈之景，尺幅间雅趣妙生。画幅右侧奇岩突兀，岩上松木成林，挺拔苍郁。岩下茂林修竹，绿筠琳琅，疏影浮香，摇曳生姿。翠竹之中有茅斋庭院，柴扉敞开，院中有佳木、石凳、曲栏、石阶等园林布置，二人于亭中席地对弈，几案上双方棋子铺列，二人神情专注，似正在静思冥想。亭角站有一小童，手执长柄扇相侍。院外树影婆娑，一湾溪水蜿蜒迂回，淙淙流淌，顺坡势而下，水中有窠石半露，受到水流轻拍，浪花轻溅，微微作响。远处青山一抹，轻勾淡染，若隐若现。

此幅笔墨精劲，设色清丽雅致，山石施斧劈皴，再略加渲染，树木双钩树干，枝叶攒笔点簇，画房屋人物则信笔勾勒，疏简自然。从画风看应是承马远一派的山水画法。此图无款，原载《历代名笔集胜册》。钤有"口和真贵"印等二方，裱边题有"阎次于山居对弈"七字。阎次于，宋孝宗隆兴初进图画称旨，补承务郎画院祗侯，善画山水、人物和牛，但无作品传世，故此题无据可考，改为佚名之作。不见著录，递藏过程不详。

四八

图绘崇山峻岭，溪桥隐现之景，尺幅之中，气势磅礴，气象万千。构图上景物集中被安排于画幅下部和中部，上部则留白表现天空，已有南宋边角取景之势。在极小的空间中，近山、远山高低错落有致，层次分明，紧凑中并无局促感。层峦叠嶂之中，有曲桥横卧，清溪静流，山中小径蜿蜒曲折，行旅往来其间，更有屋宇楼阁星罗棋布，若隐若现。

此图无款，清初收藏家梁清标将其收入《唐宋元集绘册》，并认定为唐代开元间的大画家郑虔所作。乾隆时此画被收入内府，袭用梁清标的鉴定意见著录在《石渠宝笈》重编之中。乾隆帝弘历曾题有七言诗一首："万壑千溪不可穷，运神毕具尺图中。独嫌未见诗兼字，署尾无能三绝同。"可见弘历深信此图为郑虔的手笔。郑虔乃盛唐时著名的文士，玄宗曾为其亲题"郑虔三绝"，但其画传世绝少，记载寥寥。《宣和画谱》有记："郑虔，郑州荥阳人也。善画山水，好书常苦无纸。虔于慈恩寺贮柿叶数屋，逐日取叶隶书，岁久殆遍。尝自写其诗并画以献明皇。明皇书其尾曰：'郑虔三绝。'画陶潜风气高逸，前所未见。非'醉卧北窗户下，自谓羲皇上人'同有是况者，何足知若人哉？此宜见画于郑虔也。虔官止著作郎。今御府所藏八：摩腾三藏像一，陶潜像一，峻岭溪桥图四，杖引图一，人物图一。"但此画是否确为郑虔所作，目前专家看法不一，有待考证，中国古代书画鉴定组将此幅定为南宋作品。与此图相同还有一件副本作品，现收藏于故宫博物院。



《峻岭溪桥图》，南宋，绢本设色，纵25厘米、横26.5厘米，辽宁省博物馆藏

四九

无款 水阁泉声图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横25厘米 河北省博物馆藏

图绘临水宅院一座，院外流泉碧水，小桥卧波，雕栏蜿蜒，古槐繁茂，院墙延伸，庭院深锁。院内近水处筑有阁楼水榭，凌空于水波之上，窗棂扶栏，尖顶青瓦，界写细勾，笔法工整精细。楼阁四面敞开，景色内外贯通，更显轻盈灵动之感，清幽雅致之意。远处烟坡沙渚，遥岑隐现，树影朦胧，意境幽邃深远。此幅画风承马远一派，构图简洁疏朗，画树以重墨双钩枝干，攒笔随意点染树叶，远岫树影以淡墨渲染，营造出朦胧氤氲的气氛。前景写实，远景写虚，尺幅之中，层次分明，虚实相生。

此图无款，从构图和笔法上看应为南宋画院画家之作，钤有近人杜是鉴藏章二方，具体递藏过程不详。

五〇

无款 松林亭子图 页 南宋 绢本设色 纵24厘米、横25.5厘米 河北省博物馆藏

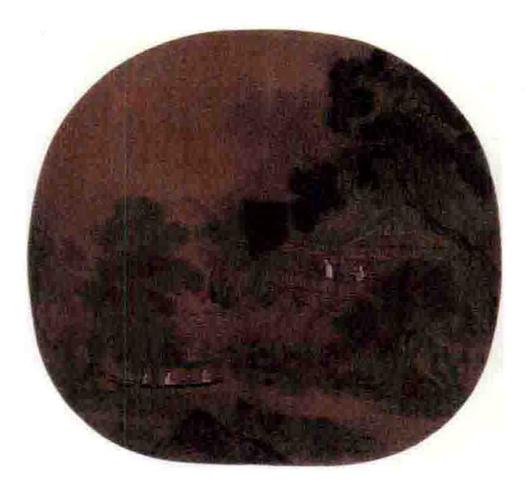
此图作边角构图，截取山中坡崖一角之景进行描绘，近景、远景浓淡有别，虚实相生，展现平远幽邃的意境。两岸景物皆集中于画面右下角，近岸山石突兀嶙峋，斜坡峭壁起伏，松林茂密，绿林阴翳。树下掩映有楼阁亭榭，用笔简洁疏朗，亭中隐约可辨有一人影，似正临水而坐，凭栏远眺。远处群峰峭立，层峰高耸，烟云缭绕，不见山谷。

此图用笔遒健，墨色深凝。绘山石师李唐用大斧劈皴，凸显苍劲浑厚之质，画松重笔勾染，虬曲盘结之势立显，远山则用淡墨渲染，营造空蒙迷茫的气氛。此幅无款，从画风看应是师法马远一派的南宋画院画家之作。画中钤有清初书画鉴赏家宋荦的“宋荦审定”白文印及近代收藏者“杜是鉴藏书画之印”朱文印、“杜是收藏书画”白文印。

五一

此幅构图丰满，层次多而不乱，满而不塞。图绘陂陀崖壁，老松斜生，密树成林。曲栏小道蜿蜒山间，绿树掩映中筑有一座楼阁，窗外绿筠琳琅，竹影浮动，环境清幽雅致。室内一女子站立窗前，凭栏远眺，身后站有一女童相侍。女子面容秀美，身形清瘦，向远处延伸的目光将楼阁内外的景致巧妙勾连起来，其目之所及处，水波微澜，高树繁茂，一只小艇轻轻穿梭在荷叶丛中，艇上坐有数人，有人昂首仰望，似正向楼中女子喊话，有人静坐赏景，沉醉在两岸美景中。

此幅用笔秀润工细，设色清新典雅，绘山石勾皴染结合，突出山石嶙峋奇峭之势；画树木有浓有淡，树干双钩，树叶攒笔点染，一片生机勃勃之意；房屋界写，人物略勾其身形和动作，寥寥数笔之间，游湖赏玩的轻松闲适之情跃然纸上，生动巧妙。此图原载《历代名笔集胜册》，画中无款，钤有“庞莱臣珍藏宋元真迹”等印数方。曾经清人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。



《莲塘泛艇图》，南宋，绢本设色，纵 24.3 厘米、横 25.8 厘米，故宫博物院藏

五二

此幅取南宋边角构图之法，简括率意，于平中求奇，于清远中见层次。图中右侧绘绝壁一角，高耸峭立，岩顶略加草木点缀以显生机。岩下筑有临水楼阁两间，室内各有一人：一人闲坐屋中凭栏远眺，一人负手而立凝神望远。楼阁四周绿水环绕，水天相接，远山衍淡，山峰嵯峨，烟霭漫空，如临仙境。于湖光山色中极目远望，体味“江流天地外，山色有无中”之深远意境，山中岁月易过，世上繁华千年。近岸陂陀平缓，水畔野草从生，一架木桥横卧水面。岸上树木列植，枯木偃仰横斜，盘曲错落，更添空寂萧疏之意。



《溪山水阁图》，南宋，绢本设色，纵 24.2 厘米、横 24.7 厘米，故宫博物院藏

此图笔法清秀，设色淡雅。山石用小斧劈皴，画树勾染相兼，枝桠有“拖枝”之势，人物、楼阁皆用粗笔勾勒，结构清晰，于简练中见灵动，是承马远一派的南宋小景山水佳作。

此图原载《宋元宝绘册》。画面右下角署有“李嵩”二字款，但从字迹墨色与原画不符和墨痕浮于绢上分析，此款系后人添写。图中钤有清乾隆帝“宣统御览之宝”朱文印、“陆氏水村”、“天逸斋”等藏印四方。曾经清内府等收藏。见《石渠宝笈》三编著录。

五三

此图采用南宋典型边角式构图，以对局部的重点刻画代替对全景山水的描绘，画面生动简洁，设色清丽淡雅。画幅左侧绘溪畔老梅树一株，枝干虬曲横斜，树干用墨稍重，嫩枝自然向上舒展，枝梢挺秀俏丽，有梅花散于嫩枝间，千斛万蕊，只以数笔勾出其形，加以淡墨点染，尽显梅花清丽之姿，似有暗香扑鼻而来。树下清溪中零星布有几方卧石，水草丛生。近岸水波微漾，一渔船浮于水面，一人埋首划桨，一人举头远眺，将观者目光自然引向画面之外。远景烟云朦胧，只见半山峰岩。



《梅溪放艇图》，南宋，绢本设色，纵 24.4 厘米、横 24.8 厘米，故宫博物院藏

全图用笔工细简淡，布景深远疏旷多用留白，清人笪重光在其《画筌》中有云：“虚实相生，无画处皆成妙境”，观此画方知此言不虚。此图无款，图中钤有“文中”一印，旧题为南宋马远所作，但此幅笔力较弱，不及马远厚重爽劲。不见著录，具体

递藏过程不详。

五四

无款 溪桥策杖图 页 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横26厘米 故宫博物院藏

图绘山中访友情景。采用一角半边式构图，景物大部分集中于画面左侧。溪岸坡石层叠，苍松挺立，虬枝盘曲，枝叶繁茂。其下间生矮树枯枝，翠竹摇曳。坡上有院墙半露，院门半开，院中是层楼屋舍，斜顶木窗。窗棂敞开，将屋堂内外景致相连，临窗处，有二人对坐相谈。坡下是溪水潺湲，清波微泛，两岸之间由一座木桥相连，桥上一老者正策杖过桥，身后一小童携琴相随以侍。此图用笔娴熟，工细中不失秀逸之气。松木树身用细劲而有顿挫的线条勾勒，树叶勾染结合。山石用小斧劈皴表现其肌理，突出坚挺老硬的质感。屋舍界书细描，人物衣纹劲简朴拙。

本幅无款，原载《四朝选藻册》。对开有乾隆皇帝题诗，钤“太上皇帝之宝”、“八徵耄念之宝”等印多方。曾经清内府收藏，不见著录。

值得注意的是，《溪桥策杖图》页左上角所绘乡村楼房的木格子窗，在两宋物质文化史研究中，似有助于说明独具时代特色的木格子窗不只在南宋京城盛行，在偏远乡村也会有人因为追赶潮流或时尚而安装它。之所以用“似”字，是因为这还可以理解成：身居京城的画家对乡村隐居生活的眷念或向往。

五五

无款 观瀑图 页 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横26厘米 故宫博物院藏

图绘山中闲坐观瀑的场景，意境幽远，气象苍茫。画幅中高山峻岭，山石嵯峨突兀，山中苍松老树丛生，成片成林，枝干虬曲多姿，繁密森然。林中烟云缭绕，雾气弥漫，一帘瀑布似匹练高悬直下，飞泻九天。山下溪水潺湲，细波微澜，岸边草木蔓延，浸润水中。三人于近岸岩顶临水观瀑：一人正对飞瀑，一人坐姿闲适随意，扭头后望，二人身后站一小童相侍。山中观瀑，感山之沉稳与水之灵动，尽收山静水流之趣于心，于迷蒙处愈见清旷，于空灵处愈见变化，怡情畅神之乐莫过于此。

此图笔法工细严慎，山石用小斧劈皴，画树笔墨干湿相济，浓淡相兼，水纹以细笔勾勒，绘人物则笔法简率凝练，构图上动静结合，虚实相生。此图无款，画中无钤印，原载于《宋元绘林清玩册》，未见著录，具体递藏过程不详。

五六

无款 江亭晚眺图 页 南宋 绢本设色 纵24厘米、横24.5厘米 辽宁省博物馆藏

此图为对角线式构图，江天寥廓，水天一色，江岸延绵，远岫平缓。水中有沙丘烟渚，树木隐现，烟岚四起，暮霭沉沉，意境旷远简淡。江面上泛有一孤舟，二人撑竿行进，江面空阔，大片留白，略有寂寥之感。近景处奇石峭壁，突兀嶙峋，老松斜出，偃仰生姿。山中小径曲折迂回，松树下有一尖顶小亭，临水而建，凌空高悬。亭中一老者独坐，凭栏远眺，山光水色尽收眼底。

此图无款，画风承马远一派，山石施斧劈皴，松树双钩树干，攒点树叶；远山、烟渚皆用渲染；人物、亭台简笔意写，用笔简括。旧题朱光普作，不知何据。图上钤印除乾隆诸玺外，画心右下钤有“明安国玩”白文长方印。清初为梁清标集入《唐宋元集绘册》。

流传不详。

五七

此幅采用边角式构图，近岸、远山隔江相对，意境深远雅淡。画面左下角绘绿堤曲岸，杨柳低垂，柳荫浓密。江畔筑有亭台楼榭，雕栏玉柱，回廊曲折萦回，重檐飞翘，华美壮丽，画屋宇用笔工致细腻。楼中立有一仕女，凭栏远眺，对江幽思。对岸远山延绵起伏，烟云缭绕，林木野草掩映其中。群山先以简笔勾其轮廓，再以花青晕染，略施皴法，另加点苔画山顶丛树。画上以小楷题《鱼游春水》词一阕，书法精整，词意与图景相合，是诗画结合的典范。

此图被收入《唐宋元集绘册》中，经《石渠宝笈》重编（卷九）著录，画上钤有“宣统御览之宝”等收藏印。清代梁清标将其认定为北宋画家王诜所作，然从其构图和用笔方面与王诜作品对比，并无太多相似处，而是更具南宋院画风格。再者，关于画中题诗的出处，南宋作家吴曾在《能改斋漫录》有记：“政和中，一中贵人使越州回，得词于古碑阴，无名无谱，不知何人作也。录以进御，命大晟府撰腔，因词中语，赐名《鱼游春水》。”可见此词于政和中期以后才流入到民间，而彼时王诜已卒，不可能以此题作画，故梁清标的鉴定有误，今改为佚名之作。



《玉楼春思图》，南宋，绢本设色，纵 24.4 厘米、横 25.8 厘米，辽宁省博物馆藏

五八

图绘春溪岸柳，水光潋艳，万物笼罩于一片融融春光之中，画面充盈着宁静恬美、安适淡泊之趣。采用南宋典型边角式构图，景物分布两岸，遥相呼应。近岸垂柳挺立，随风缱绻，枝梢柔嫩，摇曳生姿，垂柳以赭墨画之，生机勃勃，婀娜柔媚。草坡山石，以花青、汁绿勾染，绘出绿草如茵，浓浓春意。岸边有翠竹一角，枝叶疏朗，斜倚水面。中景为一泓清溪，淡赭晕染，碧水微澜，浩渺无际。水中有沙渚芦荻，远处有层峦起伏，山体以石青、石绿渲染，山顶以点苔绘草木，为硬挺的山石增添一份灵动和生机。两岸之间，云烟茫茫，飘渺空灵。

此图无款，亦不知原载何册。看画风应出自南宋画家之手。画面左下角钤一印模糊不可辨。不见著录。



《柳溪春色图》，南宋，绢本设色，纵 22 厘米、横 24.8 厘米，故宫博物院藏

五九

无款 柳阁风帆图 页 南宋 绢本设色 纵25.2厘米、横26.7厘米 故宫博物院藏

此图绘溪岸柳林，景物集中于画面右侧，丰富紧凑，但满而不塞，并无繁杂之感，经营位置别具匠心。岸上杨柳成林，临河而立，柳荫浓密，柳枝垂斜。清风拂来，柔枝飘扬，轻盈灵巧，似随风翩跹。柳林中掩映有屋宇楼阁，层楼相叠，数人于阁中凭栏远眺，共赏湖光水色，心旷神怡。林中有数人，正信步赏游其中，神态悠然自得。水面有一座木桥卧波，二女子徐行其上，体态清瘦秀丽。江面空阔，两只帆船扬帆前行，船上人物或站或坐，姿态各异。远空大雁结队翱翔，凌空而过，为画面增添一份生机和灵动感。

全图笔法工细，亭台楼阁只以粗笔界尺寥寥勾出，柳林绿树勾染结合，人物、小桥和船只细笔勾勒，画面清秀明净，悠远浩渺。此图无款，原载《纨扇画册》，画上钤“仪周珍藏”印，说明此图曾经清人安岐收藏，清以前流传过程不详，曾经《石渠宝笈初编》著录。

六〇

无款 柳堂读书图 页 南宋 绢本设色 纵22.5厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此图画法精整，刻画周详，善于在实处下笔。图绘平坡窠石，苍松翠柳，竹篱环绕，柴扉敞开。院中有湖石峭立，杨柳垂斜，山风撩人，柳枝轻舞。院中屋宇房舍，一人于室内坐于几案前，临窗读书，一人立于窗外相侍。院外树木繁盛，水田呈网格状布列。远处平坡烟渚，绿树成林，树影朦胧。中景大面积留白，表现水面空阔，烟波浩渺的意境。

此幅构图简洁，对角线方式安排景物，画近处屋舍工细缜密，松柳佳木用细劲的线条画枝干，以攒笔点染树叶，远山则意笔渲染，空蒙远淡。此图原载《历代名笔集胜册》，无款，对开有清人耿昭忠题记。钤“黔宁王子子孙孙永保之”、“真赏”等印多方，曾经明黔宁王沐璘、清人耿昭忠、近人庞莱臣等收藏。《虚斋名画录》著录。

六一

此幅绘一河两岸之景，构图简洁，广而不疏。平远之境，闲适之意，萃于尺幅之中。近景绘江滨绿洲，茂林密树，窠石罗布，流泉映带。坡上小道蜿蜒，白墙环绕，院内屋檐错落，浓荫掩映，有层楼高阁，亦有临水雅榭。石阶之上，院门敞开，一人立于门前相候，今朝风日晴和，已知客之将至。院外静水深流，一归船停靠岸边。院门外有一木桥横卧与外界相接，一白衣老翁正策杖徐行，欲过桥访友，身后一小童抱琴随侍。江天空阔，波面如镜，远山浅滩都笼罩在烟霭云气之中，时隐时见，忽明忽暗，意境朦胧远淡。高山流水，得遇



《水村楼阁图》，南宋，绢本设色，纵 23.5 厘米、横 23.5 厘米，故宫博物院藏

知音，以琴会友，雅趣无穷。

全图笔法工细精巧，笔墨自然秀润。树干双钩，树叶攒笔点染，茂密繁盛，疏密有致；远山、树影以墨色渐次渲染，意在营造朦胧的气氛；屋舍楼阁界画写之，人物仅以简笔勾其形，数笔之间得其气韵。此图无款，不见著录，具体递藏过程不详。

六二

无款 山寺群峰图 页 南宋 绢本墨笔 纵23.2厘米、横25.4厘米 天津博物馆藏

图绘崇山层叠，群峰峥嵘之景，气势磅礴，险峻中又见秀奇。纵向和横向相兼的空间安排，正是经宋人郭熙总结提炼出的“平远法”和“深远法”的结合。画幅虽小，前中远景之气象却被完整地呈现在画面中。此图用笔苍劲爽利，对景物的刻画细致入微，山石群峰结构清晰，层次分明，山中丛树茂密蓊郁，种类颇丰，更显幽谧之意。山径曲折迂回，有行旅往来山中，另有飞瀑垂挂，流泉曲水映带其间。山中有古寺楼阁半露，云烟缭绕，隐秘宁静。此图无款，画上无钤印，经专家鉴定为南宋作品，具体递藏过程不详。

六三

无款 西湖春晓图 页 南宋 绢本设色 纵23.6厘米、横25.8厘米 故宫博物院藏

此图绘西湖晨景，意境清幽飘渺，恬淡空灵。湖畔春堤曲岸，水草葱茏，杨柳成荫，柳叶随湖风轻扬，婀娜柔媚。春树掩映下有柴门小院，清馨雅静，别有情致。安居于此，窗外一片湖光山色尽收眼底，心中自然澄和安宁，夜来枕水而眠，晨起听风观花，远离尘嚣繁华，生活安然恬适，正是南宋文人所追求的闲淡生活。惠风轻拂，略有春寒，一渔船轻泛于湖心，船上两人，执桨远眺，船桨于水面划出细波粼粼。远方遥岑起伏，山巅有高塔耸立，直插苍穹，山间朝雾弥漫，烟云迷蒙。此图笔法轻柔秀雅，绘近岸杨柳粗率洒脱，画青松绿树略加墨叶，远山树丛则攒笔点染，浓淡相兼，于率意中见韵律和层次。此画当为南宋晚期之作，无款，钤圆印、半印各一方，印文不可辨。未见著录，具体递藏过程不详。

六四

无款 江上青峰图 页 南宋 绢本青绿设色 纵24.5厘米、横26.2厘米 故宫博物院藏

此幅采用“一河两岸式”构图，简洁疏朗，设色清丽雅致，营造出平远、恬淡的意境。近岸千仞壁立，群峰竞秀，山势嵯峨陡峭，错落有致。山间有松木奇石，高低偃仰，生机盎然。层峰交叠间筑有高阁亭台，隐秘幽静。楼中有数人，有人对坐相聊，有人登高望远，姿态各异，生动巧妙。隔岸山峦延绵起伏，水草芦荻丛生，山岚雾气萦绕，朦胧远淡。中景留白，水面空阔无际，极目处与清空相接，江天一色，浩渺悠远。江上有两船饱帆前行，船中满客，人头攒动。前行的船只与前景和远景挺立的山峰形成一动一静的对比，为画面增添一分动感。

此幅用笔工细严整，山峰细笔勾勒，少加皴法；树木以细劲而有顿挫的线条画枝干，取势偃仰屈曲，树叶用浓墨勾染，疏密有致；楼阁、人物和船只略勾其形，简洁超拔，不加巧饰。此图无款，未见著录，具体递藏过程不详。

六五

此幅绘碧水青山，风帆浮动之景。边角构图，近岸远山相映成趣，满而不塞，布局紧凑，于平中求奇，静中寓动。左下角绘近岸平坡，山石罗布，群峰耸立，山势陡峭。山脚树木繁盛，品类丰富，苍松横斜盘曲，桃树枝头缀粉，云烟缭绕，沁香扑鼻。平坡临水处有屋舍楼阁，有人立于窗边，凭栏远望，亦有路人徐行坡上，闲适悠然。远处山痕几抹，雾霭微茫。江面空阔澄澈，烟波浩渺，有三只轻舟荡漾水面，风帆高扬，舟中人物众多，姿态各异。清风撩人，欢声笑语回荡江面，一片热闹的乘舟赏春之景。此图笔墨清新典雅，画中有石绿、花青、赭石等色，层次丰富，有唐代青绿山水的风格，但与之相较，笔法更为简率飘逸。



《澄江碧岫图》，南宋，绢本设色，纵 23.8 厘米、横 26.3 厘米，上海博物馆藏

画中无款署，曾经明项元汴收藏，钤有“项元汴印”、“墨林山人”、“墨林秘玩”、“项子京家珍藏”诸印。

六六

此幅为青绿山水，绘仙山楼阁之景，设色明丽润泽，艳而不俗。图中层峦耸翠，峭壁高崖，绿树挺立，苍翠繁盛。山中烟云四溢，祥云弥漫，重檐高阁隐现于山间，青瓦红柱，气势恢宏。空中明月高悬，夜色清朗，一仙人乘鹤而归，衣带飘舞，轻盈灵巧。



《仙山楼阁图》，南宋，绢本设色，纵 25.3 厘米、横 26.8 厘米，辽宁省博物馆藏

此图用笔工细，山石勾勒填色，线条细劲，点苔丛树。近处祥云先以淡墨勾轮廓，再以白粉顺着所描纹理层层渲染，呈卷曲状叠加，精勾细描，富有立体感。远处雾气则主要以淡墨渲染，突出其朦胧虚无之感，同为画云气，浓淡、疏密安排却各不相同，虚实相生，足见画者匠心。

此幅无款，清初梁清标定为赵伯驹所作，显系误题。图中左上方钤有明代初年沐昂“黔宁王子子孙孙永保之”白文方印。入清后又经梁清标、清内府收藏，最终入藏辽宁省博物馆。

六七

图绘江南一户地主庄园中的劳动场景，尺幅之中，重点再现了农民从春耕到夏收的全部生产过程，是了解宋代江南地区农业生产发展状况的形象材料。图中远处青山连绵起伏，山峰隐现。山下河流蜿蜒流淌，肥水沃土，稻田呈网格状遍布山脚。庄园修建在绿荫环抱之下，可清晰看到翻车、粮仓、晒场、小桥等布局。画中人物众多，姿态各异，大致可分为地主、监工和佃户三类。在画面右侧，一老者策杖而立，气定神闲地观看劳动场面，这应是前来视察的庄园主。在前景桥头处站立一人，手持遮阳伞，侧头观看稻田中劳动的农民，这应是监督佃户劳动的监工。其余人物皆为佃户，正分别进行着耕地、耙田、播种、车水、筑场、灌溉、插秧、打场、收割、上架、脱粒、簸扬、舂米、入仓、堆秸等不同劳动，分工明确，动作刻画细致入微，烘托出紧张忙碌的劳动场面，也生动表现出封建社会的阶级差别。全图以细腻的笔法描绘人物的各种动作情态，用墨赋色精致淡雅，是描绘宋代田园劳动生活的佳作。

本图无款，原题签为杨威所作。杨威是南宋著名画家，擅长田园风格，但其作品现已无存，清人仅从内容定为杨氏所作，证据不足，不足为信，因而改为佚名之作。该图曾经庞元济《虚斋名画录》著录，系南宋作品毋庸置疑。



《耕获图》，南宋，绢本设色，纵 24.8 厘米、横 25.7 厘米，故宫博物院藏

六八

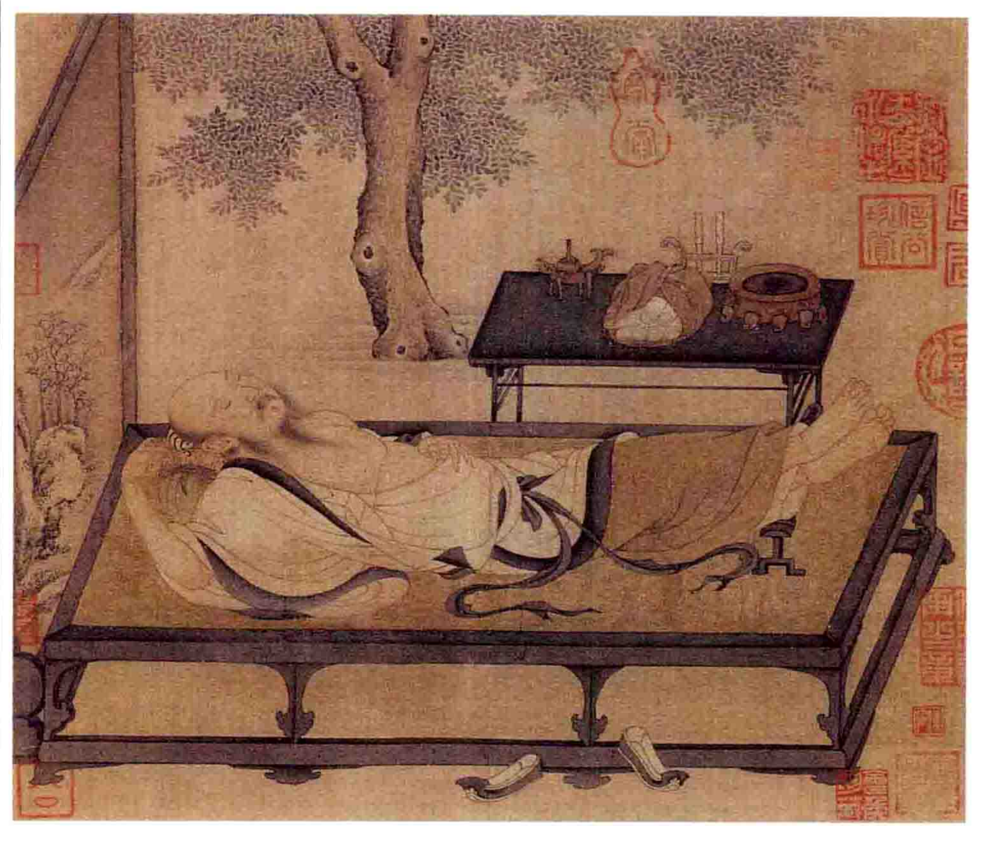
无款 柳阴高士图 页 南宋 绢本设色 纵29.4厘米、横29厘米 故宫博物院藏

此图为对角线式构图。画幅左下方绘水畔垂柳三株，柳枝细柔，迎风轻舞。一头戴葛巾的老翁憩坐于树根之上，衣袖自然挽起，一手扶着树干，一手放于膝上。老翁双目微闭，身形清瘦，神态自若，衣纹以折芦描绘之，简劲放逸，寥寥数笔间即勾画出高士豁达悠然的潇洒情态。人物一侧一拐杖斜倚柳树而立，杖端挂一葫芦，似盛佳酿。对岸芦荻丛生，临风摇曳，一鹭鸶独立于芦丛中，正扭头后望。全幅构图、笔法和设色简洁而不失生动空灵之感，意境空旷清幽。

此图无款，裱边有旧题签“宋王晋卿柳荫高士”，然究其画风，与王诜有别，应属后人误题，故改为佚名画。不见著录，具体递藏过程不详。

六九

图绘一长须高士赤足高卧于榻上，一手向后环抱住靠枕，一手置于肚脐之上，袒胸露怀，闭目养神，神态超然自若。榻前一双鞋随意摆放，更加凸显出高士率意洒脱的性情。榻侧置一扇屏风，绘有雪景寒林图，中景的几案上摆放有卷起的字画、香炉、蜡台等



《槐阴消夏图》，南宋，绢本设色，纵 25 厘米、横 28.5 厘米，故宫博物院藏

物。远景是一棵参天老槐，枝叶繁茂，绿荫掩日。全幅构图生动简洁，设色古雅，行笔飘逸柔美，人物和背景皆用细笔勾勒，衣纹饰带流畅飘逸，景物刻画细致入微。

此图原载《历代名笔集胜册》第一册，无款。旧题签为王齐翰作。据《宣和画谱》卷四记载，齐翰，金陵（今南京）人，五代南唐画家，好作山林丘壑。今存者有《勘书图》，与此图画风不同，因此定为南宋画院画家所作。画中钤有"黔宁王子子孙孙永保之"、"会侯珍藏"、"信公珍贵"等印十三方。曾经明黔宁王沐璘、清耿昭忠收藏。《虚斋名画录》著录。

七〇

无款 寒林策蹇图 页 南宋 绢本设色 纵26.9厘米、横29.9厘米 上海博物馆藏

图写深山寒林之景，意境萧疏寒冽、沉明幽寂。雪后深山，空明宁静，一人头裹软巾，身着长衫，正骑驴徐行于山间小道上，旁有一头梳双髻的小童相随以侍，一手置于嘴旁呵热气暖手，衬托出雪后萧瑟寒冷之感。骑驴人神情含蓄，正扭头回望，若有所思。目之所及处，古树盘曲，枝节交错，树干刚劲有力，枝梢下垂枯硬，极富沧桑感。骤雪初歇，枝头、山石上尚有白雪覆盖，积雪将化未化之时，最是冷涩。

此图画树师郭熙笔法，寒林作蟹爪枝，老辣爽利，树干用骷髅皴，苍劲挺拔。山石又略加卷云皴，是承北宋李成笔法。全幅笔墨刚斫劲挺，为南宋院体画佳作。此图无款署，画幅上钤有明代著名书画鉴藏家项元汴"子京父印"、"墨林秘玩"、"项墨林父秘籍之印"，近代鉴藏大家吴湖帆"吴湖帆珍藏印"、"静淑心赏"诸印。

七一

无款 雪窗读书图 页 南宋 绢本设色 纵49.2厘米、横31厘米 中国国家博物馆藏

此图绘白雪初停，山中茅屋读书之景。构图饱满，层次分明，尺幅之内景色丰富。左侧绘危岩峭壁一角，山石突兀嶙峋，以大斧劈皴表现表面肌理。崖上树枝横出斜垂，遒劲有力，向斜下方延伸，枝叶攒笔点染，繁茂蓊郁，与坚硬的山石相互衬映，平添生机。崖下修篁婆娑，竹影疏淡，有茅屋小院掩映其中，屋顶白雪皑皑。屋舍以界画法写之，工细严整。院中柴门紧闭，一人背倚窗棂，双手捧卷而读，神态专注，正沉迷于书香墨韵之中。远山淡影一抹，略作渲染，朦朦胧胧隐现于山岚雾气之中，飘渺虚灵。山中清净幽谧，唯松风竹影为伴，闭门读书，不闻窗外闲事，此等雅逸之趣，非淡泊澄怀之人莫可得之。

此图从画风看应是师法李唐一派的南宋小品山水画佳作，笔墨峭劲。画幅左下部有“李嵩”、“李宗成”名款，应是后人伪添。纸边钤有明代“张孝思赏鉴印”及清乾隆弘历的印章数方。经《石渠宝笈》续编著录。

七二

无款 月下把杯图 页 南宋 绢本设色 纵24.4厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

此图采用边角式构图，摄取中秋月夜贵族园林中一个场景，情景交融，设色清丽淡雅，别具一番诗意。近景园中设有曲栏、桌案、酒具、食物等，画中人物姿态各异，生动传神。画面中心处，二人把酒执手畅言，旁有三童子相侍：一人执巾而立，一人托盘在侧，另一童子双手捧酒壶，扭头后望，将观者的视线自然引向画面左侧。左侧坡石花树，低栏小径，修竹斜倚而立，笔势锋利严整，绘山石苍老洒脱。花竹掩映之间，一童子携琴而行，只见得其半身之貌。画幅上方，皓月高悬，天高气清，以明月点出画题。

本图无款，据画风看应是南宋马远一派笔迹。画面右上有南宋杨妹子楷书所题诗句：“相逢幸遇佳时节，月下花前且把杯”，对开又有其题七言绝句：“人能无着便无愁，万境相侵一笑休。岂但中秋堪宴赏，凉天佳月即中秋”。钤印“杨姓之章”、“坤卦”两方。经明代大收藏家安国、近代张书诚鉴藏。

七三

无款 荷塘按乐图 页 南宋 绢本设色 纵25.5厘米、横22.2厘米 上海博物馆藏

此图为对角线式构图，写初夏时分，湖滨贵族园林中的宴乐之景。画幅右侧，画者以俯观的视角绘出屋阁亭台一角，庭院中巨石突兀峭立，绿树浓荫相衬映。屋外岸堤上有垂柳几株，柳枝细软，绰约多姿，随风摇曳。月台上为按乐之景，两队笛手分站朱栏两端，正持笛吹奏，有侍女端盘捧盏沿岸边向殿中而行，襟袖飘逸，神态自若，使人自然而然地联想到此时殿内灯火通明，歌舞正值，主客间欢声笑语一片的热闹景象。台前湖面空阔无边，澄澈宁静，荷花初绽，香气扑鼻。屋外暖风熏醉，湖光秀色，丝竹之声悠扬连绵，屋内张灯结彩，宴席正兴，嬉笑之声绕梁不绝，这一静一动的鲜明对比，诱人联想，于无声的画幅之中表现了有声的主题。此图无款，笔法娴熟精巧，用墨浓淡合宜，画风承南宋马远一派，为南宋小景山水风俗画佳作。

七四

无款 竹林拨阮图 页 南宋 绢本设色 纵22.7厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此幅构图新颖别致，经营位置于平中求奇，墨色浓淡间，层次分明，稳而不乱，意境清雅深邃。图绘修竹挺立，长短有殊，疏密有致。竹竿以淡墨勾染，简洁概括；竹节处以浓墨点画，顿挫有力；竹叶以浓墨双钩，爽利明快。竹林深处墨色渐淡，竹影依稀朦胧，于方寸空间中巧妙地表现出远近、虚实关系，增添了画面的立体感。竹林中杂生枯木，虬枝盘曲，宛若蛟龙出水，枯硬萧索。近处怪石嶙峋，流泉曲水映带林间。竹影下三文士坐于兽皮垫上，一人抱酒瓶作倾倒状；一人坐于其侧，一手扶阮，一手执盏，正侧身相承；右侧另有一人，正缩颈仰视对面二者。三人身后立有一小童，托盘相侍，目光落在前方文士手中的酒瓶上，另一小童则躬身伏于溪边，正挽起衣袖汲水。画者对人物衣饰、头巾的描绘简略率意，匠心处不在其形，而在其神，通过对姿态、神情的描绘刻画出人物不同的形象特征，生动传神，富有生活情味。

此图无款，原载《四朝选藻册》。旧题签李唐所作，但究其画风与之相异，故改题为无名氏作。对开有清高宗弘历所题七言诗一首，曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

七五

此幅为边角式构图，用笔娴雅，设色鲜妍而有味，艳而不俗。近处斜坡缓丘，一童子盘腿坐于地上，正捧卷读书，其身侧站有一长者，袖手耸肩，眉目祥善，静听吟诵之声。山坡上有四只山羊，姿态各异，悠闲自在。后方有奇石层叠，嶙峋突兀，窠石半露岸边，山石表面略施小斧劈皴。石缝间夹生古松，虬枝斜出，凌空水面，枝叶盘曲茂密，松树下间生枫树，枝叶倒垂斜挂，枝头红枫点缀，生机盎然。右侧水波浩渺，清风徐来，粼粼波光荡漾，打破水面的空寂宁静，动静相兼处，为画面增添一分灵动感。远处烟雾朦胧，平洲烟渚时隐时现。空中祥云舒卷，如临仙境。



《叱石成羊图》，南宋，绢本设色，纵 23.5 厘米、横 24.6 厘米，故宫博物院藏

此图又名《初平牧羊图》，画境应是取自黄初平“叱石成羊”的典故，绘黄大仙金华山中修道时的场景，以修道登仙来寄托文人雅士隐逸淡雅的情怀，手法含蓄而意境深邃。此幅无款，不知原载何册，画中钤半印不可识，不见著录，具体流传过程不详。

七六

无款 松阴谈道图 页 南宋 绢本设色 纵25.3厘米、横25.6厘米 故宫博物院藏

此幅绘山中论道的场景。山中奇崖峭石,苍松斜倚,草木华滋,祥云围绕,如梦似幻。蒸腾的云气中有流泉飞瀑喷涌而下,水花飞溅,隆隆之声回响山谷,山风拂过,水汽清凉沁人。松荫下坐有三人,一身着长衫、头戴布巾的文士坐于松根上,身形清瘦飘逸;中间坐一僧人,着布衣袈裟,长眉细目,面容祥善;右侧则坐一道者,身着树叶制成的衣服,正躬身前倾,与其余二人论道交谈。

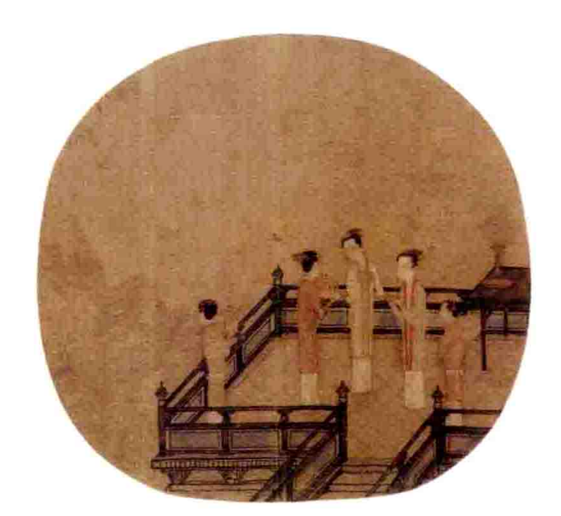
此幅用笔工谨,人物姿态各异,以生动传神的笔法刻画出人物不同的身份和神态特征,惟妙惟肖,生动自然。是图原载《历代名笔集胜册》第四册,又名《三教论道图》,蕴含着宋人力图调和儒、释、道三教的思想,是宋代人物画中司空常见的题材。画中无款署,旧题签刘松年作,按《图绘宝鉴》记载,刘氏"师张敦礼,工画人物山水,神气精妙,名过于师"。但观此幅,虽构图饱满,笔法劲简,设色雅致,功力与刘氏相较尚显不及,故而改为佚名之作,画上钤"庞莱臣珍藏宋元真迹"等二印,曾经《虚斋名画绿》著录。

七七

图绘仕女月夜赏玩闲聊之景,布局疏朗,设色清丽,用笔清润。画幅右下方绘亭台一角,玉栏环绕,柱头呈莲花状。台下树影隐现,朦胧婆娑。三仕女立于平台上,上着紫、白色衣衫,下着白色长裙,衣纹细秀,此为宋代流行的对襟"旋袄"样式,其发髻似玉兰花苞,亦为宋代富家女子之发式。人物身材匀称修长,脸颊略丰腴,既有唐代周昉笔下仕女容貌之遗韵,又趋于明代仕女清瘦俏丽之格调,正是处于造型转型过渡期的宋代仕女典型形象。三女子神态淡然自若,姿态各异,或手捧贡品,或手捧茶盘,中间一女子双手捧茶杯微微侧首,似轻声聊天状。两侧另有两小童相侍,右侧小童执扇而立,安静凝听主人对话。左侧小童双手执茶壶,头部转向栏外,被远处风景所吸引。天空清虚高远,祥云绕月,景色空蒙清新。

本幅无款,裱边有旧题签"刘宗古瑶台步月"。《画继》云:"刘宗古,京师人。宣和间(1119—1125),以待诏官至成忠郎。乱离后,归江左。朝廷方寻访车辂式,而宗古进本称旨,除提举车辂院。其画人物,长于成染,不背粉,水墨轻成,但笔墨织弱耳。"但观此图,笔墨技法娴熟,画风与记载不符,归名为刘宗古,应是误托所致。对开有清高宗弘历题五言诗一首,钤"八徵耄念之宝"、"自强不息"等印多方,经《石渠宝笈》续编《养心殿》著录。

沈从文说,画中仕女装束和厨娘砖(河南偃师酒流沟宋墓出土)大致相同,偏于瘦长,惟画中身份显明是属于贵族阶层,夏夜衣着薄质纱罗登露台玩月情形。发髻如玉兰花苞,如非宋代通行的"鱼骨冠",即罗帛丝质加蜡成形仿象真花的冠子。外衣衫子对襟,有二长条花边由领而下,多属戳纱绣法,近年宋墓常有大量实物出土,也有织成、画成宋《瑶台步月图》的,宋人凡提"领抹",必兼画绣而言。衣式如近代短大衣,叫做"旋袄",是由唐代上襦发展而成。两宋通行约



《瑶台步月图》,南宋,绢本设色,纵 25.7 厘米、横 28 厘米,天津博物馆藏

三个世纪，到南宋则日益加长。这为探讨两宋物质文化中的服饰文化提供了难得的形象资料。

七八

无款 秋堂客话图 页 南宋 绢本设色 纵24.3厘米、横22.6厘米 故宫博物院藏

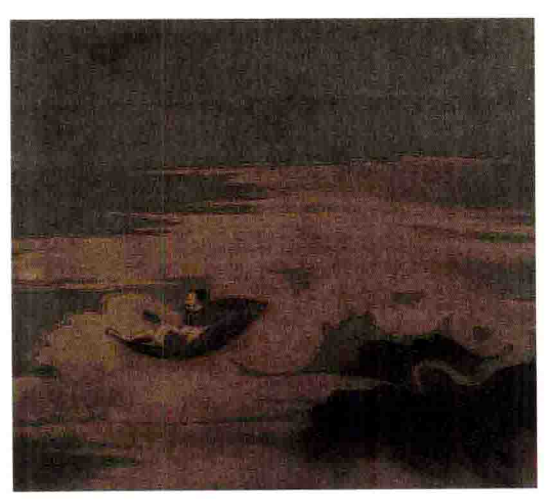
此幅构图丰满繁复，设色妍雅，风格静逸。近景处陂陀峭石，轻勾轮廓，略施小斧劈皴表现其坚实之感；老树横生，枝干双钩，再以淡墨渲染，尽显峭拔之势，满眼生机勃发之意。枝叶以浓墨勾染，繁茂苍郁，高低错落有致，偃仰生姿；远处竹影疏淡，随风轻摇，溪水淙淙，波纹细劲。近景实而远近虚，方寸之内层次分明，浓淡相宜。树荫下有竹篱屋舍，窗户敞开，室内景致尽收眼底。房屋用界画法，工细严整。屋中二人临窗对坐，正挑灯夜聊，以点出画题。绘人物笔法简略，画家之意不在其形，而是在简单的图画语言中生动展现其神思气韵，笔简意深，匠心独运。

是图原载《历代名笔集胜册》第五册，幅前有清人梁清标的题签"李唐秋堂客话"六字，不知何据，故改为佚名之作。对开有清代画家罗天池、清代书画鉴藏家李佐贤题记二则，画中钤有"六湖"、"胡文简公曾孙"等印。曾经李佐贤收藏，《虚斋名画录》著录。

七九

图绘山巅云海，烟云弥漫，一叶莲舟飘浮于渺渺白云之间，舟中坐一仙人，着草叶上衣和下裳，袒腹赤足，手持书卷，正遨游天际。云下山峰隐现，直入苍穹。此幅构图新颖别致，笔法上勾皴点染相兼，山石以勾染为主，施以重墨，白云渲染，营造飘渺神秘的气氛，虚实相生，匠心独运。

图中人物为何方仙圣，并非无据所考。宋人胡仔所撰诗话集《苕溪渔隐丛话前集》卷五三"韩子苍"条云："李伯时画太一真人，卧一大莲叶中，手执书卷仰读，萧然有物外思。韩子苍有诗题其上云：'太一真人莲叶舟，脱巾露发寒飕飕。轻风为帆浪为楫，卧看玉宇浮中流。中流荡漾翠绡舞，稳如龙骧万斛举。不是峰头千丈花（徐钞本、明钞本"千"作"十"），世间那得叶如许。龙眠画手老入神，尺素幻出真天人。……'子苍此诗，语意妙绝，真能咏尽此画也。"据此所述，李公麟笔下太一真人的形象与此画极为相近。金元好问观李氏之作后，兴之所至，为其友奉仙观道士明道写有《太一莲舟图三首·为济源奉先老师赋》云："泠泠风外列仙臞，琢玉羊欣定不如。六合空明一莲叶，更须遮眼要文书。"句下自注云："仙人在莲叶卧看书。"由此可推莲舟和卧读是太一真人这一人物形象的典型特征，此幅《莲舟仙渡图》亦如是，故而画中仙人应是太



《莲舟仙渡图》，南宋，绢本设色，纵 21.4 厘米、横 23.5 厘米，故宫博物院藏

一真人。

此图原载《烟云集会册》。右下角有二字款不可辨，从墨色看，系后人添写。旧题签为钟师绍所作，按《宣和画谱》（卷六）记载："钟师绍蜀人也。妙丹青，画道释、人物，犬马颇工。……" 乾隆亦有诗咏《钟师绍莲舟仙渡》云"大海汤汤，云来望渺茫。别时望彼岸，渡处藉斯航。适意烟波趣，通身芰荷香"，似即此幅。但此幅从画风和笔墨看更近南宋画院之作，钟师绍是唐代人，当非他所作，故以无名氏流传。曾经《石渠宝笈》续编著录。

八〇

无款 纳凉观瀑图 页 南宋 绢本设色 纵23.7厘米、横24.8 厘米 故宫博物院藏

此幅构图别致，尺幅之内景色颇富，小中见大，繁而不乱，意境清幽雅逸。近景处凸石层叠，窠石半露水中，石上生有老树数株，茂密成林，绿荫浓郁。树下清泉出石，撩动水面泛起层层涟漪，碧波荡漾。远处危岩峭壁，陡峭垂耸，崖上草木丛生，生机盎然。山腰处一泓瀑布飞泻而下，似匹练悬空，水石相击处，银花四溅，雾气蒸腾。水流在山脚汇合成溪，水势湍急，清波激荡。水中有一隅平地，雕栏围绕，左侧设有两只石凳，右侧筑有一座亭台，屋檐飞翘，屋瓦严整。亭中坐一白衣高士，袒胸露怀，一手撑地，一手自然垂放于膝上，踞席安坐，姿态安适率意，神情洒脱放逸，正听风观瀑。亭外竹影扶疏，清幽雅静，清风徐来，沙沙作响，清香扑鼻，好不自在快意。

全幅用笔粗疏率意，有生拙之趣，画风应是承李唐一派。此画原载《宋人名流集藻册》，画中无款署，对开有清高宗弘历题诗。裱边旧题签为"燕文贵纳凉观瀑"七字，应为后人误题。书面钤有"石渠宝笈"、"宝笈重编"等印四方，对开钤有"太上皇帝之宝"等印玺。曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

八一

无款 采花图 页 南宋 绢本设色 纵24.1厘米、横25.2厘米 故宫博物院藏

图绘山中采花之景，笔墨生动，情趣盎然。采用对角线式构图，景物多集中于画面右部。绘江畔平坡，坡岸迂回延绵，老树苍翠，矮树成林，竹石相映成趣，随风摇曳。树下竹篱半露，或恐有高人雅士久居于此。坡上一头戴葛巾的老者策杖而行，正侧身后望。两童子于其后相侍：一人持扇，一人双手捧瓶，瓶中插有一束山菊，清香扑面，自然清新。此图画风疏秀，人物细勾其形，衣纹劲简，姿态神情刻画生动；山石以浓墨重笔勾其轮廓，再以淡墨皴染；草木浓淡墨相兼渲染枝叶，翠竹则以细笔勾勒，用笔娴熟洗练。

此图无款，原载《历代名笔集胜册》。画中钤有"真赏"、"庞莱臣珍藏宋元真迹"等鉴藏印三方。对开有竹朋（李佐贤）题记。裱边旧题签为"李唐采花图"，显系后人误题。曾经近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

八二

无款 濯足图 页 南宋 绢本设色 纵26.9厘米、横24.4厘米 湖北省博物馆藏

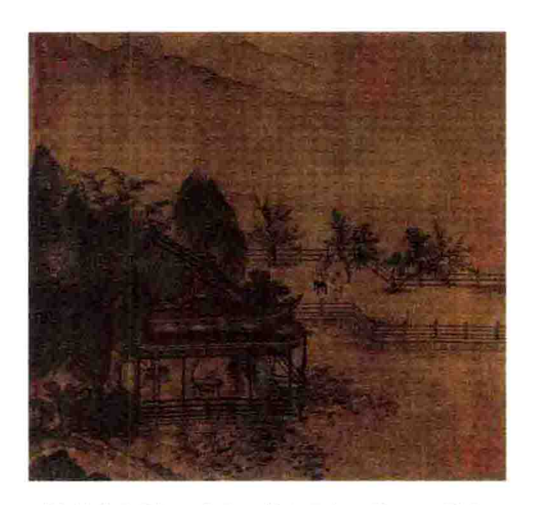
晋人左思有诗云："振衣千仞岗，濯足万里流。"意欲洗尽世间尘垢，追求放浪形骸，自由自在的理想生活状态，其后苏东坡有《赏心十六事》，其中"暑至临流濯足"亦

被记为一乐，可见濯足之趣历来受到文人雅士的追捧，此幅画境即是描绘此等雅趣。图绘山石嶙峋凸起，老树婆娑繁茂，一泓流泉映带山间，奔流直下，水势浩大，水流湍急，水石相击处形成圈圈漩涡，盘旋而下。近处一雅士背对观者，斜倚在坡石上，一手以肘部作支撑，一手抱竿，姿态安适，正临流濯足。

是图用笔秀润，墨色典雅，山石、树木皆精勾细染，工细严谨；水纹以细劲线条勾勒，精细而富有韵律感；人物衣纹劲简爽利，虽不见其貌，却可从其洒脱随意的姿态中体会到高人隐居深山，淡看世事的自足和悠然自得，妙趣无限。此图无款，从画风看应系南宋画作，原载何册不详，1954年由中南文化部移交给湖北省博物馆收藏。

八三

此图截取贵族园林一角，绘水榭风荷之景。近处水塘幽谧，水中荷叶田田，清香袭人。岸边有怪石交叠，翠柳矮树，绿荫浓密，枝叶随风摇曳，柔美多姿。绘树之法师赵令穰，峭拔劲硬之势尽显。


《水阁纳凉图》，南宋，绢本设色，纵 24.3 厘米、横 24.8 厘米，上海博物馆藏

水上筑有一亭台水榭，曲栏环绕，屋檐飞翘，界画整饬。楼阁四面敞开，内堂景色一览无余，有屏风、几案等物，案前坐有一人，静看亭外水光浮影，心旷神怡。庭中种有佳木几棵，一人站于石凳上修剪花枝，一人站于一侧以作接应，人物姿态刻画生动自然，富有生活情味。远处丛山延绵起伏，烟云缭绕，空蒙飘渺。

此幅画风与刘松年近似，气格纤秀婉约。无款，画幅上钤有明周定王“御题图书府”葫芦印、“图书府鉴定印”、“定府珍藏”，清书画收藏家耿嘉祚“会侯珍藏”，清卞永誉“卞令之鉴定”，另有“沧州司马”、“筱房审定”诸印。

八四

此幅为婴戏题材小品画。图绘夏日庭院一角，孩童于园中游戏的场面。画面中心位置一块湖石耸立，突兀嶙峋，笔法上勾染结合，玲珑剔透，奇峭崛立，增强了画面结构上的稳定感。巨石为红花绿叶围绕，以破其呆板规矩，增添变化之趣。芭蕉叶以细笔勾勒，叶大如扇，茎直葱茏，红花以没骨法绘之，粉嫩娇俏。湖石后曲栏半露，回环曲折。园中有孩童嬉戏玩耍，分四组做不同的游戏，由左至右，分别为捉迷藏

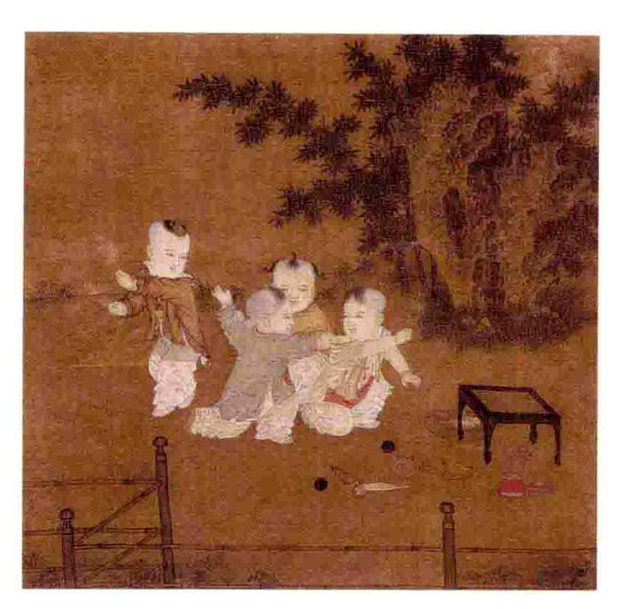

《蕉石婴戏图》，南宋，绢本设色，纵 23.7 厘米、横 25 厘米，故宫博物院藏

者、点鞭炮者、观虫斗者、观画者，有人站立观看，有人双手蒙眼，有人回首后望，有人扑卧仰面……人物姿态生动活泼，表情天真喜悦，模样稚拙可爱，画面中弥漫着浓浓的生活气息。

此图笔法精巧工细，设色雅致。充分体现宋人“尚真”的审美追求，景物刻画恰到好处，人物造型准确洗练，为南宋儿童题材画佳作。画中无款，不见著录，具体递藏过程不详。

八五

图绘四小童庭中嬉闹的热闹场景。院中湖石玲珑，翠竹丛生，竹石相映，疏影浮动，近处有曲栏环绕，绿草如茵。庭中置有一方凳，坐面为藤编，四腿呈如意状，精致典雅。凳下玩具散落一地，有小白花、小喇叭、小铜锣、小球等物。四孩童追逐打闹，活泼顽皮的形象跃然纸上。一绿衣小童一只胳膊高举，一手抓住另一小童的衣领，单腿跪地，似作呵斥状。被抓住衣领的小童重心前倾，抬起手臂正扭头后望，欲挣脱束缚。两人中间有一黄衣小童注视着面前二人，似作调解。左侧小童躲闪避开，侧身回望。一幅之内，人物姿态各异，骄憨天真，顽皮活泼，虽是写争吵冲突之景，却从孩童脸上天真的笑容感觉到童稚时期的无忧无虑和单纯快乐。



《小庭婴戏图》，南宋，绢本设色，纵 26 厘米、横 25.2 厘米，故宫博物院藏

此图用笔工整精细，设色丰富雅致。庭院布置虽简洁，对景物的刻画却精妙入微，人物从头发到衣饰都精心刻画，衣纹线条流畅，变化中见丰富，刻画出衣料柔软细致的质感，衣褶的表现则增添人物的真实感，足见画者用笔娴雅，功力颇深，为南宋早期儿童题材画佳作。此图无款印，未见著录，具体递藏过程不详。

八六

无款 蕉阴击球图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

图绘南宋贵族庭院中的婴戏小景，人物情貌生动传神。画幅右侧一少妇携一女童于几案后专注观看两人玩击球游戏。前景中一童子一手持拍，一手撑膝，正坐于地上作击球状，另一人则立于一侧，右手执木拍，左手向前平伸，似朝击球小童喊话。图中四人姿态各异，但目光都统一落在小童所欲击打的小小球体之上，避免了因画面中分散的景物而带来的疏离感，并巧妙点出画题。画面中心位置一巨大湖石突兀矗立，在构图上增添了画面稳定感，同时也加强了前景人物与背景景物间的层次对比。湖石掩映之下，芭蕉成荫，蕉叶交叠张扬，错落有致。

全图用笔工细，着色清新明洁。湖石以粗笔重墨绘之，用线劲练，于转折顿挫中见洒脱，展现其体量感和坚硬的质感。与之相对，人物与芭蕉则用笔细匀，设色浓淡相宜，以生动简练的笔法刻画出人物传神的外貌、灵巧的动作及芭蕉的飘逸之态。

此图无款，原载《宋人名流集藻册》，旧题签为苏汉臣所作。宋代以写实手法描绘民间生活的风俗画大量涌现，类似此画的作品很多。因此见婴戏必题苏汉臣作，见牛必题戴嵩，见马即题韩幹之类，实属偏见。此幅虽在题材、笔法上与苏汉臣的画风有相近之处，但在艺术表现的造诣上却远不及苏汉臣，因此改为佚名画家之作。画中钤有“东莱”印一方，经《石渠宝笈》续编著录。

八七

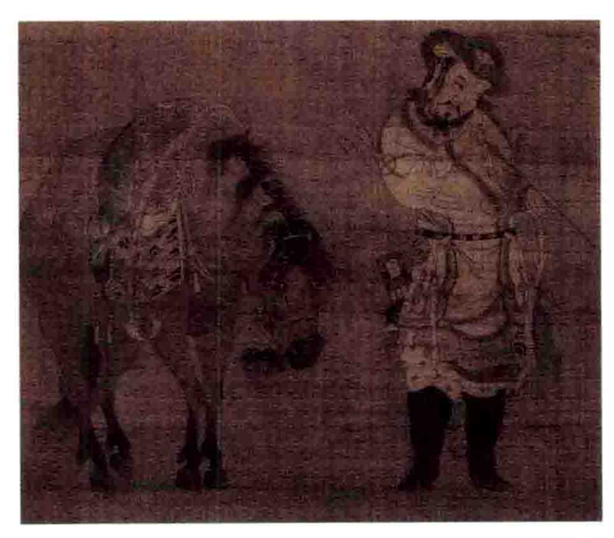
无款 柳塘牧马图 页 南宋 绢本设色 纵23.5厘米、横25.6厘米 故宫博物院藏

图绘山中牧马的场面，人物的千姿百态和马匹的机敏灵活萃于尺幅之间，巧妙营造出热闹非凡的气氛。两侧斜坡缓丘，柳树成林，枝干双钩淡染，高低错落，偃仰有殊。山风吹拂，柳枝飘逸，柔媚轻盈。远处烟云迷茫，白云缭绕，崇山峻岭时隐时现，山顶密树以浓墨点染，繁盛蓊郁，以点苔法攒点草丛，生机勃发。山谷间平坡缓丘，人物随处可见，马匹四面奔腾，有人席地而坐，躬身微侧观看牧马场景，神态悠然自若；有数人于其后相侍，另有一人于树下牵马静候；中部平地上有数人骑于马背之上，或高声呵斥，或扭头回望，或握缰尽情驰骋，洒脱放达。画中人物和骏马造型精准，着意于表现瞬间的动势，整幅面画充满着运动感和节奏感。

此图无款，原载于《历代名笔集胜册》第一册。旧签题陈居中作，对开有清耿昭忠题云：“陈居中柳塘牧马图，虽纤细如绳，悉具乘风破浪之势。昔评云：‘布景设色，不亚黄宗道。’今观其气韵生动，精神物态，全形缣素间，即谓超佚前人，岂为过当。”但是否确为陈氏所作，目前专家说法不一，仍需商榷，录以待考。图中钤有“真赏”、“信公珍贵”、“会侯珍藏”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等印，曾经清人耿昭忠，近人庞莱臣收藏，《虚斋名书录》著录。

八八

此幅构图简洁，以描写人物和马匹为主，对背景不作巧饰。此类表现少数民族生活的题材在两宋时期的绘画中极为多见。右侧骑士蓄须留胡，头戴翻毛皮帽，身穿窄袖长袍，领口、袖角处露出小段皮毛，即所谓“出风”（亦作“出锋”）的款式。腰间佩有箭囊，下穿套裤革靴，与记载中金人服饰大体相同，画家对衣纹配饰的刻画极为精细周详。骑士刚行猎而归，身体重心落于左脚，右脚微微抬起以



《骑士猎归图》，南宋，绢本设色，纵 22.3 厘米、横 25.2 厘米，故宫博物院藏

作歇息。其手上持有一支羽箭，一眼轻闭，正全神贯注地检查箭矢情况，神情严肃专注。左侧骏马背驮一只羚羊，眼神呆滞，鬃毛下垂，正垂首喘气，形象地表现出刚狂奔追逐之后的筋疲力尽。骏马的疲惫之态与骑士收获而归的轻松形成鲜明的对比，刻画生动自然，凸显出少数民族的强健体魄。

本幅无款，原载《四朝选藻册》，画中钤有"真赏"、"信公真赏"等藏印四方，对幅有清高宗弘历的题诗。曾经清内府，清人耿昭忠收藏，《石渠宝笈》续编著录。

八九

图绘一幅庭院小景。院中湖石峭立，竹影浮动，花树掩映，布置精致典雅。左侧立有一高脚方几，其上摆放有一个古铜觚，插有牡丹数枝，于绿叶衬映中愈发娇俏迷人，惹人怜爱。其后有一长案，案上有笔挂、木匣等物，边角处放有一花瓶，小口中耸出鲜花几朵。案后有圆凳软垫，花饰繁复华丽。庭中有三仕女，一人着襦裙披帛，头戴金饰，一边挽起衣袖盥手，一边扭头后望，目光投向方几上的牡丹，似被明艳之色所吸引。其旁一侍女手捧金盆，躬身相侍，另一侍女则手持长柄宫扇注视着前方二人。插花风气在宋代极为盛行，各类花瓶亦成为宋人屋室陈设的重要点缀，借此反映文人的雅逸之趣，观此幅便可对此种风尚领略一二。



《盥手观花图》，南宋，绢本设色，纵 30.3 厘米、横 32.5 厘米，天津博物馆藏

此幅用笔精细工谨，设色妍雅不俗，绘人物笔法设色与周昉画风相近。画面无款印，经专家鉴定，定为南宋小品画。有清高士奇、陆费墀题记，曾经清高士奇，近代周叔弢鉴藏，清以前具体递藏过程不详。

九〇

无款 天寒翠袖图 页 南宋 绢本设色 纵25.7厘米、横21.6厘米 故宫博物院藏

唐代诗人杜甫在其诗《佳人》中有云："天寒翠袖薄，日暮倚修竹。"此幅画境与诗境相合。图绘高崖平坡，修篁垂斜，浮影稀疏，随风摇曳。崖边长枝丛草，横斜错落。一女子身着粉色襦裙，发饰简约，孤身一人伫立平坡之上，听风观竹，若有所思。日暮清寒，山中空寂，女子衣衫单薄，面色憔悴，眼中流露一丝哀愁之意。绿筠和翠袖相映，将背景环境与人物形象相连，传神地刻画出佳人不胜清寒、孤寂无依的幽姿高致，人物形象丰富饱满。

此幅构图简单，意境幽谧寂寥，设色雅致清丽。原载于《纨扇画册》，画中无款印。曾经《石渠宝笈初编》著录，具体流传过程不详。

九一

无款 南唐文会图 页 南宋 绢本设色 纵30.4厘米、横29.6厘米 故宫博物院藏

此幅绘文人雅士庭院聚会之景。小幅扇面之中，景色丰富，十余人物前后围聚，多而不杂，满而不塞。庭中曲栏环绕，湖石峭立，丛林茂树，竹影朦胧，院后芭蕉成林，叶大如盖，生机勃发，凸显出庭中清幽雅静的氛围。庭中置一方案，案上有香炉、砚台、书籍等物，四文士围于案侧，以文会友。一人于铺展开的长卷上奋笔疾书，另外三人在一侧凝神观看，或坐或立，有人负手静赏，有人倾身观看。其后婢侍聚集，或手握长扇，或袖手静观，或执扇拱手，人物姿态各异，神态生动丰富。左侧山石掩映处另有一石桌，一人手捧长卷，一人袖手伫立，一人微抬双手，轻声交谈。庭前碧水微澜，荷叶点缀，清风和畅，荷香扑鼻，为画面增添一份清静闲淡之气。

全幅用笔工细，设色淡雅而调和，构图新颖别致，用笔娴雅，颇见功力。此图无款，原载《四朝选藻册》，对开有清高宗弘历的题诗，裱边旧题签“赵昌南唐文会”六字，显系误题。此图曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

九二

无款 春游晚归图 页 南宋 绢本设色 纵24.2厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

此图原载《纨扇画册》。图绘绿柳夹道，春荫浓浓，枝叶繁密而有层次感，愈远愈淡，仿佛空气中浮动的春霭烟云模糊了远方，空阔飘渺。和畅惠风吹来，熏得游人也有了些许沉醉，低低垂下的柳枝也随之轻动。画面中间，大道长且阔，直直地通向一座富丽的宫殿楼阁，一队人马春游乘兴而归，正于道上缓慢前进，不久便能到达府邸。队伍当中，两位开道小厮之后，为首者须发尽白，身着官衣官帽，骑高头大马，尤在侧身回望沿途风景，似有流连忘返之态，其后跟随的一众侍从各自担抬着桌椅、食盒等，器具周全，契合主人的身份，而侍从皆谈笑四顾，也同主人一样意犹未尽。身在庙堂之高而心念江湖之远、林泉之乐，介乎儒与道，官与隐之间，是文人士大夫的心怀写照，而相比于南朝宗炳的“不下堂筵，坐穷泉壑”的“卧游”之法来看，画中的这位高官算是放情于真正的山水之间的，而从他的穿着和所携带的一众侍从物品来看，他并未想放弃现有的官宦生活，而只是在自然中寻求一时的赏心悦目，身心宽快悦适而已。

此图无作者款印，钤“黔宁府书画印”“仪周珍藏”二印，曾经明黔王府，清人安岐收藏，见《石渠宝笈》三编著录。

九三

无款 柳荫醉归图 南宋 绢本设色 纵23厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

此图绘两人醉酒后在柳荫下相扶而归的情景。图中一平缓土坡，坡上生长有几处各类细小的草本植物，低矮而稀疏，画面左侧地势稍隆，一株柳树斜矗其上，树根虬劲蔓延，部分裸露在外，树干倾斜，较为纤盈，而下垂的柳条上却柳叶繁密，用浓淡相间的细笔描写，一致的弧形线条层层排列而成，似在风中摇摆而沙沙作响。柳树下，有两人皆眉目细长，长髯及胸，清瘦而不纤弱，身着布衣，是村野之人的装扮，但又隐然有仙风道骨之相，人物的刻画神态逼真，衣纹劲简流畅，较为工细。这两人袒胸赤足，相互搀扶着欲离开，醉眼朦胧、步履蹒跚之状可见其醉意之盛，尤其是左侧一人，衣衫已从肩头

滑落而不知，似乎酒醉而难以自持。右侧之人一手搀扶身边的朋友，一手拎木桶，似乎有些心有余而力不足。如此，柳荫下三两好友酌酒纳凉，再相伴醉扶归，无关世间纷扰，惬意放达，是人们理想中的生活方式。图中无款，不见著录。

九四



《卖浆图》，南宋，绢本设色，纵 34.1 厘米、横 40 厘米，黑龙江省博物馆藏

此图为风俗画，绘市井街头六位卖茶汤的小商贩围聚在一起休息闲谈，互相品尝各自所售汤品的场景。六人皆着粗布制成的齐膝短衣，头戴乌帽，衣袖和裤管都挽起，脚踝裸露，有的穿草鞋，是普通劳动人民的装扮。他们的身旁放着各自的竹制茶笼担子，其中有长嘴茶壶、茶碗以及各式工具，有人在提壶注茶，有人在端茶细细品味，有人在大口啜饮，有人在闲谈，有人在准备自己的茶具，神态都很专注，我们似乎能够听到杯碗相碰的清脆声音以及街头各种喧闹的声音，充满了生活情趣，生动地反映了当时的社会现实，并且六人的装扮以及茶笼工具都具备一定的史料价值，而以普通百姓入画并加以如此细腻的刻画，也反映了画家对百姓民生的关怀和对生活的热爱。

此图钤有一枚清初张孝思"则之"藏印。此画为一九五九年由上海文管会调拨。

九五

无款 征人晓发图 页 南宋 绢本设色 纵25.2厘米、横25.5厘米 故宫博物院藏

此图绘清晨时分，征人离家出门前时家中的筹备情景。图中用笔细腻精致，线条细劲简练，一座茅舍掩映于蓊郁高大的古树下，观者可以清晰的看到一个衣帽整齐的人在伏案休憩，应是早起后整装待发之际仍感倦怠，灶台前一位妇女正在烹煮早饭，有一小童伸手旁立，似在唤醒酣睡之人准备用饭；屋外，一人立于马旁，已准备妥当可以随时出发。古来画家常喜画行旅图，或在风雨晦暝中，或在深山老林里，野客游子常踽踽独行，回首处是苍茫无限，抬眼时常是无尽征途，艰辛苦楚之情溢乎画外，使观画者无不动容，但此《征人晓发图》却别出心裁，客舍也好，旧居也罢，都是一时安身之所，人物的一举一动尽收眼底，为日常生活小景的随意捕捉，平凡宁静，并无任何刻意经营之处，静止的画面有待发之势，处处透露着出发前的紧张气氛，是为佳处。

此图无款印，钤"仪周珍藏"等印二方，曾经清人安岐收藏。不见著录。

九六

无款 渔乐图 页 南宋 绢本设色 纵23.7厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

图绘一条小溪从远处蜿蜒而至，长松古树下，有三只大小不一的渔船泊于岸边，芦苇苍苍，生气蓬勃，一张渔网支在船头晾晒，船上共有男女八人站立、坐卧，应是在捕鱼期间的小憩，其中有的坐在船头吃饭，有的在谈话，有的在乌篷内与婴孩嬉戏，有的在篷顶晒物，有的在不同船上交换物品，生活气息纯朴浓厚，是渔家生活的真实写照，画中人物衣纹细劲流畅，笔简形具，神态生动。渔人在画中，常以“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的形象出现，常是一叶扁舟漂浮于阔远的湖面之上，凄清而孤独，渔父也往往是文人雅士或隐士高人的化身，既仁且智，绝世独立，怅然长啸，逍遥淡泊，而此画中则是寻常的渔家百姓，平和喜乐，自在安宁。

画中无款印，钤有“都省书画之印”、“明安国玩”、“钟仁阶家珍藏”等印四方，曾经清人钟仁阶，明安国收藏，未见著录。

九七

无款 仙女乘鸾图 页 南宋 绢本设色 纵25.3厘米、横26.2厘米 故宫博物院藏

此图构图简洁，用笔精工细致，皎皎空中有孤月一轮，月光明亮清寒，一仙女乘鸾于月前款款飞过。鸾鸟翅羽丰满，尤其是长长的尾羽更为华丽，身姿矫健，昂首挺胸，振翅高翔，而仙女立于鸾鸟背上，身着盛装华服，头戴环佩华冠，衣带飘举，仪态万方，娴雅端庄，回首望向明月若有所思，明眸流转，顾盼生辉。此仙女之曼妙身影，令人不禁想起曹植《洛神赋》中若即若离，若往若还的洛神，“翩若惊鸿，婉若游龙”，“髣髴兮若轻云之蔽月，飘飖兮若流风之回雪”，“瑰姿艳逸，仪静体闲”。此画不仅是画家对于天上美好仙境的想象，而且富于诗意，其赋予不食人间烟火的仙女以人间情愫，使其像万千人间女子一样，在天涯共此时，托明月千里寄情思。

此图原载《历代名笔集胜册》第一册，无款，旧题周文矩所作，画中钤有“黔宁王子子孙孙永保之”、“都尉耿信公书画之章”、“信公珍赏”、“珍秘”、“会侯珍藏”、“明安国玩”、“宜尔子孙”等多方印，对幅有耿昭忠题，经《虚斋名画录》著录。

九八

无款 桐荫玩月图 页 南宋 绢本设色 纵24厘米、横17.5厘米 故宫博物院藏

此图绘一户人家的宅院，左侧有回廊曲折环绕，与一厅堂相连接，月色如水，斜光到晓穿朱户，堂前庭院宽阔，两株梧桐高大笔直立于其中，枝叶茂盛，回廊前有几盆荷花，莲叶婷婷，荷花嫣然展开，另有修竹、翠柳、芭蕉点缀院内，后有高楼一座，雕梁画柱，户牖亭台，有富贵气象。一女子静立堂中，身着红衣长裙，仪态万方，望向院内正在玩耍的幼童，悠闲自在。整幅画面画法丰富多变，草木兼工带写，亭台楼阁为界画手法，精致细腻，而意境高古清幽，惬意闲适，所画虽为女子与儿童，但却令人不禁想起苏东坡在《记承天寺夜游》中所叹：“何夜无月？何处无竹柏？但少闲人如吾两人者耳。”在这月夜如积水空明的庭院当中，如果能够闲庭信步，欣然起行，甚至与三两好友秉烛夜游，把酒问月，才算是不辜负如此良辰美景。

此画无款，画中钤有“庞莱臣珍藏宋元真迹”一印，说明此图曾经近人庞莱臣收藏，见于《虚斋名画录》著录。

九九

此图绘荷塘月色中，一高士泛舟水上。高空中，一弯新月朗照，“清风徐来，水波不



《柳塘泛月图》，南宋，绢本设色，纵 23.2 厘米、横 25.1 厘米，故宫博物院藏

兴”，岸边细柳姿态婀娜，柳丝拂水，轻柔曼妙，点明了画题《柳塘泛月图》。池塘中荷叶青翠娉婷，木舟行于水上，舟狭而长，一人作文人打扮端坐其中，似在沉思，此情此景，像极了苏子月下泛舟赤壁，“纵一苇之所如，凌万顷之茫然”，“浩浩乎如凭虚御风，而不知其所止，飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”，船头船尾有三童子侍候在侧，其中一人正在撑篙摆渡，但相比于苏东坡“寄蜉蝣于天地，渺沧海之一粟，哀吾生之须臾，羡长江之无穷”的感慨而言，画中文士的情绪似乎更为惬意。画中用笔较为纤细，干净不凝滞，画面清丽秀润，营造出了盛夏月夜的蓬勃景象以及富有诗思雅致的文人情怀。此图原载《历代名笔集胜册》，无款印，不见著录，幅前裱边有收藏家梁清标题签“赵希远柳塘泛月”七字，赵希远即南宋画家赵伯骕，但其善画金碧山水，风格与此图似有不符，因而仍作无款。

一〇〇

无款 江妃玩月图 页 南宋 绢本设色 纵25.3厘米、横24.9厘米 上海博物馆藏

此图绘一女子静坐高台，赏月遣怀的情景，这便是曾经宠极一时，后被唐明皇冷落的江妃江采苹，又因她酷爱梅花，故多被称为梅妃。画面上方明月当空，右下角近景处有高台雕栏，梅妃衣着素雅，正襟危坐，正举头望月，身后立有执扇仕女。台上有巨石斜矗，草木丛生，错落有致，更有一株梅树从台前横出，姿态偃仰曲折，枝干清瘦遒劲，与梅妃身后延伸出的梅枝一起，将高台环抱在内，占据了画面绝大部分空间，梅枝上有白梅朵朵，以及许多未开的花苞，正与爱梅之人相合，在如水的月色清辉下，梅影横斜，暗香浮动，静谧安详。除此之外，台前再不着一物，景色空旷邈远。倚梅望月本是风雅乐事，但此画却弥漫着淡淡的愁绪，佳人独坐高台，无知心人相伴，唯有对月沉思，轻叹人间的悲欢离合，再联系到深宫寂寞，身世浮萍的梅妃，更让人心生感慨。

此图中画梅的手法源于马远的“拖枝法”，并且整幅画的结构意境都与马远的《月下赏梅图》颇为相似，但相比而言却更为细腻柔和，“拖枝法”的运用与马远相比也略显稚嫩。此画无款，上有明“晋府书画之印”半印，以及“乾坤清气”印。

一〇一

无款 松阴闲憩图 南宋 绢本墨笔 纵22.5厘米、横23.6厘米 故宫博物院藏

此画是典型的对角线构图，左下角一株老松树根壮硕，深深扎于地下，与旁边草坡上纤细的小草和上方尖锐的松针形成了强烈的对比，一老翁峨冠博带，躺卧于草坡上松阴下，斜倚树根闭目养神，闲适自在，意在表现高人达士豁达不羁，任情任性之情怀。老翁的眉目胡须皆细细描摹而成，细微生动，但衣帽确是大笔勾勒，衣纹劲简有力，为

减笔描法，同样，松树的刻画也是既有细笔勾勒，又有粗笔涂写，逸笔草草，画面风格颇似梁楷，因而旧题误签为梁楷画作。

此画原载《历代名笔集胜册》，无款，其对开有耿昭忠题记一则，钤“都尉耿信公书画之章”、“耿昭忠印”、“千山耿信公书画之章”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等印数方，曾为清人耿昭忠、近人庞莱臣所收藏，《虚斋名画录》著录。

一〇二

无款　松下憩寂图　南宋　绢本设色　纵22.8厘米、横23.1厘米　上海博物馆藏

此图绘高坡草地旁，有溪水蜿蜒屈曲，有一株老松树干粗壮，古藤绕松盘踞而上，藤叶小草茂盛繁密，上有一根松枝从画面左侧伸展出来，松针簇簇，一只酒葫芦挂在枝头，使松枝微微下压，仿佛葫芦中仍盛有美酒。树下一位僧人背倚松根结跏趺坐，袒胸露腹，放浪形骸，僧衣的质感明显，衣纹劲简，勾勒流畅有力。僧人酒酣后醉眼惺松，却似乎又注视着面前摆放的纸笔若有所思，颇有“酒醉还来松下眠”之意趣，生动传神，可见其胸中宽快悦适，得憩寂之意，整幅画面无论画风还是笔意都与梁楷相近。画面远景处有用墨渲染出的远山轮廓，在飘渺烟云中时隐时现，放旷邈远。

对于“憩寂图”题材的来历，清查慎行《补注东坡先生编年诗》中有：“子由诗叙云：元佑三年，子瞻、伯时为柳仲远作《松石图》，取杜子美诗‘松根胡僧憩寂寞’四句之意，复求伯时画此，目为《憩寂图》。”清代吴荣光在图后也作有题跋称宋苏东坡与李伯时曾根据杜甫诗意合作憩寂图，之后宋元人仿者甚多。尽管如此，此画也很难说是当时苏李合作杜甫诗意图的仿作。右下角有清张笃行收藏印。

一〇三

无款　布袋和尚图　页　南宋　绢本设色　纵31.3厘米、横24.5厘米　上海博物馆藏

此图是布袋和尚的半身特写像，并无配景。肖像中，布袋和尚心宽体胖，憨态可掬，肥头大耳，耳垂肥厚有佛相，其面部表情喜笑颜开，生动活泼，一双眼睛笑成了弯月，宽嘴大鼻，笑口大张，齿舌也清晰可见，嘴部周围、下颌及脸颊长满了细密的络腮胡须。虽然眼角下垂，脸上布满皱纹，但其孩童般的无忧无虑有很强的感染力。布袋和尚的僧袍滑落，裸露出厚实的双肩，与勾勒精细的头部相比，僧衣的刻画则粗放许多，是用阔笔横涂竖抹而成，笔触清晰明了，浓淡枯润相间，柔和而有质感，笔简意全。其身旁便是传说中包罗万象的白布袋，与墨色渲染的僧衣相互映衬。《布袋和尚图》是一件难得的佳作，其精细生动的面容神态与疏简的僧袍之对比，以及放荡不羁的处世态度皆与梁楷《泼墨仙人图》十分相近，也是梁楷画作中常见的风格，因此有学者认为其系梁楷作品。

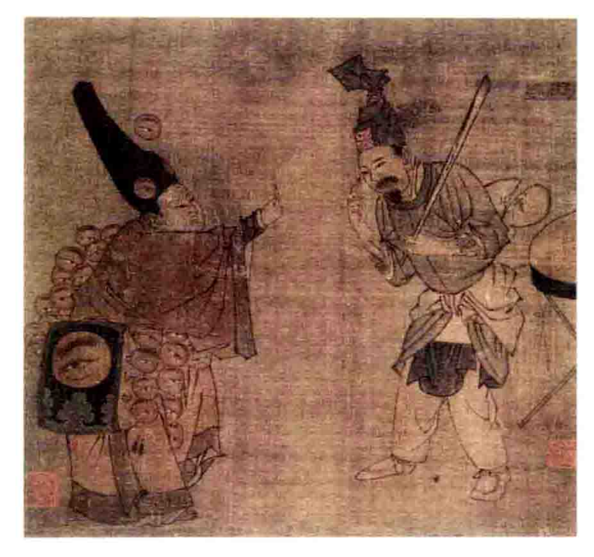
布袋和尚为五代后梁明州奉化岳林寺僧，常以杖荷一布袋随处偃卧，随缘度众，出语无定，处处显示禅机，世传其为弥勒菩萨之应化身，“大肚能容，容天下难容之事；开口便笑，笑世间可笑之人”。有人曾赞其像曰：“行也布袋，坐也布袋；放下布袋，多少自在。”因其始终笑意盈盈，又宽厚仁慈、与人亲近，故其形象深得世人所喜爱。

画上钤有清耿昭忠“丹诚”龙虎圆印、“琴书堂”、“都尉耿信公书画之章”、“真赏”葫芦印、“珍秘”、“宜尔子孙”诸印；近人叶恭绰“遐庵审定”、“叶恭绰印”、“恭绰”三印。卷后有宋人题诗：“戒律生平既不持，露胸坦腹绝威仪。巨铙放下茄头了，也被傍人令笑伊。”名人姚广孝题：“长开布袋引儿童，谁识憨痴契此翁。七十二汀烟水阔，

几多钝鸟宿芦中。"

一〇四

此图为散册，所画内容据周贻白先生考证，与周密《武林旧事》"官本杂剧段数"中记载的《眼药酸》相同。按吴自牧《梦粱录》卷二十妓乐条云："散乐传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。"又谓："杂剧中末泥为长，每一场四人或五人，先做寻常熟事一段，名曰艳段。次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，或添一人，名曰装孤。""大抵全以故事，务在滑稽唱念，应对通遍"云云。《眼药酸》为正杂剧，以滑稽唱念为主者。此图共有两人，其中左方一人头戴尖顶高帽，宽袍大袖，衣帽上布满眼睛的图案，扮为眼科医生，当为宋杂剧中发乔的副净色，而右方一人腰间所斜插破扇上有草书"诨"字（周释作"净"），其人为副末色。画中人物衣纹勾勒细劲，神态生动，造型略有夸张，其服装与动作具备很高的史料价值。画中钤四印不可辨，不见著录。



《杂剧眼药酸图》，南宋，绢本设色，纵23.8厘米、横24.5厘米，故宫博物院藏

一〇五

此图亦散册。图中绘两位女子扮演杂剧中角色，皆作打拱状。左方一人头戴诨裹，有斗笠等道具置于地上，似为副净色，右方一人背后腰间斜插一扇，上书"末色"二字，其扇中裂为二，与前幅《眼药酸》副末色所用之扇相同，疑为副末色专用之道具，用以点明角色。至于剧名，周贻白先生疑为"鞭帽六么"而未能作肯定。按《梦粱录》于记杂剧后又称："又有杂扮，或曰杂班，又名经元子，又谓之拨和，即杂剧之后散段也。"此图或是杂剧后之散段亦未可知，录以待考。图中两位女子面色白净，戏



《杂剧打花鼓图》，南宋，绢本设色，纵24厘米、横24.3厘米，故宫博物院藏

服衣纹流畅，颜色鲜艳，装扮有特色，具有很高的史料价值。画中钤有“晋府书画之印”等印五方，经元内府收藏，不见著录。

一〇六

无款 胆瓶秋卉图 页 南宋 绢本设色 纵26.5厘米、横27.5厘米 故宫博物院藏

此画原载《四朝选藻图》，为静物画。画中有一蓝绿色釉胆瓶置于架中，釉色均匀自然，直口，颈部细长，削肩鼓腹，下部较为丰满，造型典雅端庄，挺拔秀丽，胆瓶中插有三枝菊花，最顶端的已嫣然盛开，色彩柔和娇俏，花瓣层层相拥，花茎或直或曲，菊叶青翠清新，其中还点缀着几朵花期不同、姿态各异的菊花，花繁叶茂，生机盎然。画中刻画手法细腻生动，花朵勾勒填色，叶子用没骨法画出，晕染自然，整幅画媚而不妖，艳而不俗，以清雅见长，是南宋花鸟画中的佳作。此画无款，画页左侧有题诗曰：“秋风融日满东篱，万叠轻红簇翠枝。若使芳姿同众色，无人知是小春时。”盛赞秋菊之美。

画上钤“交翠轩印”、“神品”、“子京父印”、“项元汴印”、“项墨林鉴赏章”、“张则之”等六方印，对幅有清乾隆御题诗一首：“花似菊而红，叶则迥然异。自题属冬篱，殊难解用意。徒以设色工，选藻许其厕。辛亥清和御题。”钤“八征耄念之宝”、“自强不息”、“太上皇帝之宝”等印，裱边旧题签为“姚月华胆瓶秋卉”七字，但画风与其不符，显系误题。此图曾经明项元汴、清内府收藏，清《石渠宝笈》续编著录。

一〇七

无款 葵花图 页 南宋 纸本设色 纵24.3厘米、横25.5厘米 山东省博物馆藏

此图绘葵花盛放，蛱蝶翩翩。几朵金黄色的葵花竞相开放，花瓣艳丽饱满，俯仰多姿，设色较为秾丽馥郁，而花下细叶则与之相对，较为纤细清秀，一蛱蝶被香气所引，欲落花上，其翅羽勾勒用笔纤细，轻薄透明，具有很高的写实技巧。画面上方钤有元代鲁国长公主“皇姊图书”朱文印，书金字草书七绝一首：“白露才过催八月，紫房红叶共凄凉。黄花冷淡无人看，独自倾心向夕阳。”其中饱含一世芳华无人欣赏，独自凄凉之意，充满悲情。右方亦钤“皇姊图书”朱文印，扇面后为元人冯子振题跋：“宋高宗德寿宫题葵花扇面，后二百年，人间得之，以为珍玩。三叹物色，敬书二拾八言：绘墨清新德寿宫，戎葵生意畅西风。金晖留照倾心嘱，秋在黄裳正色中。海粟道人冯子振百拜。”

画上有印记三方，次为元人赵严题诗和朱文印。此图一九七一年出土于山东邹县明鲁王朱檀墓中，为研究传世宋绘画补充了佐证。

一〇八

无款 锦鸡竹雀图 南宋 绢本设色 纵24.3厘米、横25.3厘米 上海博物馆藏

此图绘锦鸡鸟雀立于草木竹石之间，野趣横生。图中构图为边角之景，内容集中于右下部分，一块奇石掩映于杂草丛卉之中，草木用勾勒填彩之法所绘，精致细腻，而石分三面，以水墨勾皴渲染，有立体感，上立有两只锦鸡，分别以正面、背面面对观者，一引颈企盼，一回首理羽。其背部翅羽丰富，以没骨法画出，色彩渐进变化，头部染红色，尖喙长尾，体态丰满，充满生机，而腹部羽毛更为柔软，颜色较为单一。坡石周围，野竹丛生，长势茁壮，间有各类草木细枝，虽非茂林修竹，但却更具野趣和生意，右侧有两细枝延伸至画中最高处，修长有力，枝头分别立有一小小鸟雀，引颈互望，似在啾啾和鸣，而

细枝似也在微微颤动。整幅画面细腻中见野逸，生动中见安详，色调雅丽温和，画风幽美恬静，敦厚平和，是南宋宫廷绘画所追求的情致。

画中有后人伪钤“吴炳”的一方印，另有明项元汴“墨林秘玩”、张思孝“张则之”，清允礼“澹如斋书画印”、吴懋和“吴懋和家珍藏”，近人黄孔生“古渝黄氏孔生宝藏”、“孔生审定”等收藏印。

一〇九

无款 竹汀鸳鸯图 页 南宋 绢本设色 纵25.4厘米、横25.1厘米 上海博物馆藏

此图绘水汀沙岸上细草依依，陂陀上嫩竹丛生，枝叶繁密错落，伸向水面，枝叶掩映中，有鸟雀栖于其上，双宿双飞，身影迅捷轻盈。一对鸳鸯在水边俯仰留连，左右顾盼，其中一只低首伸颈，似乎在准备饮水，而另一只卓然而立，姿态优美，有风发意气，正在回首观望，其冠羽也更加华美艳丽，一雄一雌之间形成了鲜明的对比。所谓一花一世界，一沙一天堂，此画虽为一方小景，但却充满自然野趣，生机盎然，闲适惬意，观者似能感受到竹叶沙沙、雀鸣啾啾之声，用笔工写兼备，竹叶双勾填色，杂而不乱，鸳鸯鸟雀既有工致又有写意，沙汀水墨渲淡，意境空阔邈远。

此画无款，钤有明人项元汴的“项墨林父秘籍之印”，清人吴懋和的“懋和真赏”二印。

一一〇

此图为对角线构图，绘一只蜻蜓栖于豆荚之上。豆荚枝叶嫩绿，是以中锋细笔勾勒轮廓后，再以花青石绿轻轻染就，枝上开有白色豆花，是以白粉点染而成。枝头有一只黄褐色蜻蜓停驻其上使豆荚微向下垂，刻画精细逼真，尤其是轻薄透明的翅膀，脉络清晰可见，形态生动，观者仿佛能够听见薄翅扇动时的微小声音。此画构图及用笔都较为疏简自然，线条沉稳有力，色彩古雅有致，反映了宋画高超的写实水平以及对自然中事事关心的细腻情思。右下方押“徐熙”二字伪款，不见著录。



《豆荚蜻蜓图》，南宋，绢本设色，纵 27 厘米、横 23 厘米，故宫博物院藏

一一一

无款 海棠蛱蝶图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此图为对角线构图，绘一枝海棠由右下角伸出，嫣然绽放，三只蛱蝶于其间流连戏

舞，所谓“留连戏蝶时时舞”、“穿花蛱蝶深深见”是也。画中海棠原本花枝招展，而春风乍起使得花叶皆微微向右侧倾斜，富有动感，不经意地表现出了融融春意和暖暖的拂面春风，其中海棠花瓣为细笔双勾轮廓线再填色而成，线条圆润流畅，白中透红，层层叠叠，是以白粉加胭脂红点染而成，敷色均匀，颜色美艳妩媚却不失清雅端庄，有的已完全盛开，有的粉面含羞，有的含苞未放，在同一枝上便展现了不同花时的海棠，枝叶则更为繁茂，充满了生机活力，同用双勾填色之法，以细线勾勒轮廓脉络，再以花青、石绿层层晕染，枝干弯曲，叶子姿态多变、大小不一，偃仰向背，常有翻卷、辗转，叶边常微微卷起，且正反两面的颜色因光照不同而有深浅变化，突出了阴阳明暗的效果，刻画细致入微。海棠花旁有三只彩蝶围绕其款款飞舞，有的双翅伸展，有的正在合拢，表现了其飞翔中的不同姿态，细腻工致。整幅画面用笔纤细，赋色典雅艳丽，无论是海棠花、叶还是蝴蝶都形态各异，表现出了高超的写实功力和对生活的细腻观察。本幅无作者款印，画中钤有“黔宁王子子孙孙永保之”、“丁伯川鉴赏章”、“于腾私印”等印四方，曾经明黔宁王沐璘收藏，未见著录。

一一二

无款　秋树鸜鹆图　页　南宋　绢本设色　纵25厘米、横26.5厘米　故宫博物院藏

此图绘一黑色鸜鹆栖于枯树寒枝之上，一截枯木虽不甚粗壮，但却虬曲老硬，树上残留的几片树叶已见干枯，绿中泛黄，眼见不日就将“无边落木萧萧下”，为画面增添了萧瑟凄清的气氛。一枝头立有一鸜鹆，周身用浓墨染就而不见勾勒细描，乌黑发亮，尾羽用墨浓淡相间，富有层次，其一足紧扣树枝，另一足蜷缩藏于腹羽下，虽单足站立却坚实稳定，不可动摇，鸜鹆头部扭向一侧回顾，凝视远方，眼神凌厉警觉，似在密切观察周围的风吹草动，威风凛然，有王者之风，刻画极为生动巧妙，是南宋写生花鸟画中的佳作。此图原载《纨扇画册》中，画中无款，钤有“宣统御览之宝”、“桂坡安国鉴赏”等印，曾经清人安岐、清宣统内府收藏，《石渠宝笈》初编著录。

一一三

无款　白头丛竹图　页　南宋　绢本设色　纵25.4厘米、横28.9厘米　故宫博物院藏

此图绘两只白头鹎栖于竹梢。其中竹叶青翠繁茂，充盈于画面中，是用双勾填色之法，先以中锋细笔勾勒轮廓，再用淡赭和汁绿渍染叶尖和叶面，叶根常留白，竹枝竹干坚韧有节，亦双勾填色而成，生机盎然，野趣横生。竹叶掩映中，两只白头鹎一只低头梳理羽毛，另一只目视前方，头部的白色羽毛指明了其所属类别。其画法先用淡彩层层晕染，再用尖毫细笔绘出绒羽，刻画细腻准确，富有毛绒的质感，另有尖喙、鼓腹，丰满可爱，乐趣无穷，与竹子的劲拔有力形成了鲜明对比，刚柔相济。本幅无款。钤鉴藏印“佟氏家藏”，曾经《石渠宝笈》三编著录。

一一四

此图绘水边红蓼一枝，枝上蓼花盛开，小巧精致，鲜艳夺目，花下蓼叶疏疏，叶边翻卷，枝上立有一只水鸟，压得红蓼梢头、叶尖向下弯曲浸入水中，水波轻漾，藻荇横斜，清澈见底。水鸟身姿轻盈矫健，好似刚刚悄然飞落枝头，其双足紧抓花枝，俯身低视，长尾上翘，侧头引颈伸喙，双目窥视着水中自在的游虾，机警的神态入木三分，而游



《红蓼水禽图》，南宋，绢本设色，纵25.2厘米、横26.8厘米，故宫博物院藏

虾却对眼前的危险浑然不觉，仍在优游，这一幕被定格在绢素之上，静中有动，极为生动传神，富有情趣。全图用笔工细，设色艳丽，红蓼花叶即使细小也勾勒得一丝不苟，并以紫红、粉白细细晕染，水鸟的羽毛纤毫毕现，层次分明，色彩华丽，体现了高度写实的技巧，而水中青虾和藻荇却以写意画法表现，以淡墨绿一色染成，清雅素淡，与红蓼水禽形成了鲜明的对比。

本幅无款识，旧题徐崇矩作，钤“真赏”、“都尉耿信公书画之章”、“公”、“信公珍赏”、“丹诚”、“宜尔子孙”、“汉水耿会侯书画之章”、“漱六主人”、“陈定”、“项子京家珍藏”、“墨林秘玩”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等收藏印，可知曾经项元汴、耿昭忠，近人庞元济收藏。此画裱边钤“信公监定珍藏”，对幅有耿昭忠题记：“传写物态，蔚有生意，徐崇矩岂惟不坠祖风，直可领袖后学。襄平耿昭忠题。”原载《历代名笔集胜册》中，《虚斋名画录》著录。

一一五

无款 霜柏山鸟图 页 南宋 绢本设色 纵24.2厘米、横25.4厘米 故宫博物院藏

此图为对角线构图，一枝乌柏从右下斜向上而出，上立有三只山鸟，姿态各异。乌柏枝干曲折横斜似梅枝，交叉错落，细而有力，是用浓墨一笔而就，以赭色勾描叶脉与细枝，叶片稀疏零落，经霜之后叶尖微微泛红，叶片干枯蜷曲，有凋残之状，而乌柏已结有颗颗硕果，用没骨法画就，果实饱满圆润，表明了时值深秋。三只山鸟栖于枝头，分别以白粉、赭石、浓淡墨轻染其身体的不同部位，细笔勾出羽毛，其中两只皆作回首顾盼状，身姿优美，一上一下，一左一右，似在密切交流，而另一只则独栖别枝，作欲飞未飞之状，生动传神。画面构图简洁疏朗，用笔细腻写实，设色古雅富丽。无款印。未见著录。

一一六

无款 鹡鸰荷叶图 页 南宋 绢本设色 纵26厘米、横26.5厘米 故宫博物院藏

此图绘残荷一枝，从右下向左上出枝，荷叶枯黄残败，叶面翻卷，破碎不堪，布满了虫蚀的痕迹，一只鹡鸰停驻在莲梗上更使其摇摇欲坠，残荷下方还有三枝折断的莲梗，断口参差不齐，尽是枯枝断茎，深秋凄清之景可见一斑。鹡鸰双爪尖细有力，紧握莲梗，扭颈俯视一小虫，神情专注，是萧瑟秋日中少见的几分生气，鹡鸰身上羽毛刻画细腻，设色淡雅，用褐色、灰白、白色渲染，再细腻勾勒，表现出毛茸茸的质感，笔法飘逸，展现了宋画中高超的写实技巧。此幅无款，钤“宋荦审定”一印，曾经清代著名收藏家宋荦鉴藏，不见著录。

一一七

此图绘一块太湖美石，玲珑剔透，姿态优美奇异，旁有茵茵嫩草，石后有嫩竹数枝，竹叶青翠茂盛，长势茁壮，其中间有荆棘树枝，皆挺拔、尖锐、有力，从中共有十只小鸟，姿态各异，有的凌空展翅飞翔，有的在枝头双宿双栖，有的引颈眺望，有的回首顾盼，有的在湖石上静立驻足，有的低首俯视，有的梳理羽毛等等，且相互之间似有热切交流，活跃有趣，惹人喜爱。全画笔法细劲，其中，山石用斧劈皴画成，质地坚硬，棱角分明，竹叶用双勾填色，青翠欲滴，鸟雀则刻画更为精细。画中构图稳健，动静结合，荆棘竹枝虽高挑纤细，众鸟也散步其间，然而下方有湖石压阵，自然增强了画面的稳重感。关于此画的时代，学者们有不同的意见，待考。此图原载《历代名笔集胜册》中，无款印，不见著录。



《翠竹幽琴图》，南宋，绢本设色，纵 26.4，横 26.6 厘米，故宫博物院藏

一一八

无款 鹌鹑图 页 南宋 绢本设色 纵23.5厘米、横23.1厘米 上海博物馆藏

此图绘坡岸芦苇丛中，有一鹑鸟。芦苇叶细而长，有韧性，从画面左侧而出，向下低垂，地上杂草丛生。叶下有一只鹑鸟，形如鸡雏，虽然身形娇小却健壮有力，其两爪紧紧抓地，足趾细长，后背为褐色，间有条纹和黑斑，腹部为白色，毛羽描画较为粗糙，有野逸之风，鹑鸟作回首倾听状，与摇曳的芦苇相呼应，拔颈立胸，目光敏锐，神情警觉，似乎在寂静无声的芦塘中听到了一丝风吹草动，栩栩如生，十分传神。画面中有清耿昭忠、耿嘉祚钤“真赏”葫芦印、“琴书堂”、“公”、“汉水耿会侯书画之章”诸印，今人吴湖帆钤“吴湖帆珍藏印”、“静淑心赏”印，不见著录。

一一九

无款 鹌鹑图 页 南宋 绢本设色 纵22.9厘米、横26.1厘米 故宫博物院藏

此图绘茂密的芦苇丛，芦叶双勾填彩而成，纷纷从画面右侧横出伸至左侧，细长而有韧性，纵横交错，深浅、宽窄不一，芦叶掩映中有一块石头，上宽下窄，最上为一平面，一只鹌鹑立于其上，低首伸颈，神情专注，似乎正在向草间觅食，正准备一跃而下，精勾细染，形象生动逼真，是为佳作。此画无款，画中钤有“宣统御览之宝”等印六方，曾经清内府收藏，不见著录。

一二〇

无款 鹌鹑图 页 南宋 绢本设色 纵23.3厘米、横24厘米 故宫博物院藏

此图绘山坡上芦草丛杂，芦叶交错，已略见干枯，最上端长有沉甸甸的芦穗使枝头微微下压，一只鹌鹑站立在地势较高之处，其羽毛丰富，整齐有序，根根分明，黄褐色相间，昂首伸颈，眼睛圆睁，神态迫切，生动有致，正在努力啄食芦穗，身姿更显修长挺拔。此图原载《历代名笔集胜册》中，无款印，裱边有"崔慤鹌鹑图"五字，崔慤，字子中，为北宋画家，善画花竹翎毛，但其画作已无流传，因而此画改为无款。画上钤"庞莱臣珍藏宋元真迹"一印，曾经近人庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

一二一

图中溪边水岸，春意盎然，古柏红梅竞相争秀，闲花翠竹相映成趣，一对孔雀于其间信步闲游，几只小鸟在枝头雀跃。画面正中一株红梅盛开，偃仰生姿，疏影横斜，暗香浮动，树枝双勾填彩，梅花以朱红、白粉点染而成，精致美丽，近景处有古柏一株，树干迂回向上生长，遒劲古朴，枝繁叶茂，苍翠欲滴，旁有翠竹簇簇，竹叶细长坚韧，另有俏丽山茶点缀其间，河对岸绿草茵茵，一簇迎春花嫣然绽开，玲珑可人。在如此小幅的空间内，能够安排下古柏、红梅、翠竹、迎春、山茶等花卉树木，刚柔并济，使其远近相辅，错落有致，并无任何局促狭隘之感，实属不易。并且，画中还有一对孔雀，一徜徉于岸边觅食，胜似闲庭信步，一栖落枝头，回首梳理翎毛，皆仪态高贵典雅，孔雀羽毛斑斓多彩，以草绿、赭石和蓝色勾染，笔法精工富丽，与花木相映成辉，共同织就了一片艳丽春光，另有几只鸟雀在树枝梅梢间活动雀跃，生动活泼，顽皮可爱。此画将春日中的种种美好事物集于一图之中，风光旖旎，景色怡然，布局繁密紧凑却不显杂乱，是南宋花鸟画中的优秀之作。


《红梅孔雀图》，南宋，绢本设色，纵 24.4 厘米、横 31.6 厘米，故宫博物院藏

此图原载《历代名笔集胜册》第一册，无款，旧题签为马麟作，但画风和年代有所不符，且有改动痕迹，因而仍存有疑问，故仍作无款。画中钤"真赏"、"信公珍赏"、"宜尔子孙"、"会侯珍藏"、"都尉耿信公书画之章"、"丹诚"、"公"、"珍秘"、"庞莱臣珍藏宋元真迹"等印多方，裱边钤鉴藏印"信公监定珍藏"。对开有耿昭忠题记一则："此图花木禽鸟极其精工。《画髓》评云：'远欲其子得誉，多于已画题作马麟。'夫岂其然？千山信公。"钤"虚斋珍赏"及耿氏藏印五方，曾经耿昭忠、庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。

一二二

此画极简，绘垂柳四枝，其中两枝由上向下倒垂，另两枝从画幅右侧横出，婀娜婉转，随风舞动，将画面均匀分割开来，且仅截取局部小景，其余藏而不露，给人以无限想象空间。其中，柳枝用中锋一笔而就，嫩柳纤纤，虽轻盈却有内劲，毫不虚浮；柳叶双

勾填色，敷色古雅；柳絮因风而起，是用白粉点染而成，透露无限春意，令人不禁想象春日艳丽晴空下柳絮纷纷扬扬，似雪飞舞的美丽景色。本画无款，曾被认为是马远所作，但证据不足，钤“墨林秘玩”、“项子京家珍藏”、“项元汴印”、“神品”等鉴藏印四方，左上方有宋宁宗皇后杨氏的题诗：“线捻依依绿，金垂袅袅黄。”描绘柳枝的柔美情态，并钤八卦中的“坤卦”形印。对幅有乾隆皇帝御题诗一首：“庆元有杨后，可是出关西。画自女中佼，书将帝与齐。风枝如向日，雪絮不沾泥。设较谢家句，一筹当让亏。”钤“太上皇帝之宝”、“八征耄念之宝”、“自强不息”等印，曾经明人项元汴、清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。


《垂柳飞絮图》，南宋，绢本设色，纵25.8厘米、横24.6厘米，故宫博物院藏

一二三

此图绘一白一红碧桃两枝，繁花似锦，从画幅左下伸出，白碧桃径直向上生长，而红色碧桃则花茎弯曲，斜向右侧。白色淡雅清幽，红色柔媚多姿，花瓣层层叠叠，细数不尽，丰盈饱满，由细笔勾描后又以白粉或红色多次晕染，富有立体感，有的已嫣然盛开，有的含苞半放，有的仅是柔嫩花蕾，令人想起粉面含春的美人，娇而不媚，艳而不俗；绿叶成簇生长，双勾轮廓后再填以花青、汁绿等色，古雅有致，正反阴阳刻画全面细致。整幅画面用笔精工，充分表现了碧桃次第开放时的动人景象，以小见大，表现了浓浓春意，格调典雅高华，令人回味无穷，是南宋写生妙品。此画无款，钤有“于腾”、“何荣精赏”二印，不见著录。


《碧桃图》，南宋，绢本设色，纵24.8厘米、横27厘米，故宫博物院藏

一二四

图绘水渚沙岸，野凫闲憩，坡岸芦荻、茨菰丛生，枝叶丰美繁茂，一高


《溪芦野鸭图》，南宋，绢本设色，纵26.4厘米、横27厘米，故宫博物院藏

一矮，一远一近相映成趣，一对野鸭于其间自在优游。其中，雄鸭单足立于坡渚之上，昂首挺胸，曲颈望向远方，羽毛色彩华丽，姿态高贵典雅，气度雍容，雌鸭闲游水中，回首梳理羽毛，神态闲适安详，湖中微波漾动。该幅笔法精工富丽，构图工整自然，气氛祥和安逸，是宋画中常表现的主题。画中无款，钤“真赏”、“信公珍赏”、“会侯珍藏”、“都尉耿信公书画之章”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”、“珍秘”、“长宜子孙”、“公”、“丹诚”等藏印多方，裱边钤“信公鉴定珍藏”。对开有耿昭忠题记：“黄要叔鸠竹图余素珍之，此页气韵精神悉与合一。绘事至此，深入三昧矣。昭忠识。”此图原载《历代名笔集胜册》，《虚斋名画录》著录。

一二五

无款 秋葵图 页 南宋 绢本设色 纵25.4厘米、横25.7厘米 上海博物馆藏

图绘秋葵一枝，枝上花朵从花苞、初绽到盛放，形态各异，最为夺目的是当中一朵，已全然展开毫无遮掩，颜色洁白如雪，冰清玉洁，五片花瓣次第叠压，茎脉丝丝分明，异常娇嫩，且每片边缘都如柔波起伏，深色花蕊直立当中，亦分五瓣，另有一朵秋葵半开，最外侧两瓣已展开，其余仍紧紧相拥。绿叶扶疏，与略显丰肥的花朵相比，茎叶则更为纤瘦细长，施以重彩，边缘锐利呈锯齿状，从形态、色彩上都与花朵形成鲜明对比。此画无款，曾被疑为马麟所作，因证据不足故仍作无款，明中晚期，曾由项元汴收藏，钤“退密”葫芦印、“神”“品”联珠印、“项子京家珍藏”，又经清人吴懋和、近人黄孔生收藏。

一二六

无款 秋葵图 页 南宋 绢本设色 纵24.5厘米、横25.7厘米 四川省博物馆藏

此图绘一枝秋葵从右下斜向上出枝，布局严谨，贯通整幅画面，枝上右侧一花怒放，落落大方，花色淡雅高洁，花瓣丰厚，茎脉清晰可见，花下有疏疏绿叶衬托，叶用重绿。旁枝上有一花半开，如佳人未语先羞，另有几朵花苞初露。此画无款，张珩先生曾因其笔法、画风疑其为马麟所作，画幅右侧有明代著名书画鉴定家项元汴的收藏章“墨林秘玩”等两方，左侧有清末四川总督丁宝祯之子“丁伯川鉴赏章”等收藏印。

一二七

无款 蜀葵图 页 南宋 绢本设色 纵21.5厘米、横22.8厘米 上海博物馆藏

此图绘一枝蜀葵从右下斜向上出，花枝招展，灿若烟霞。当中一朵花瓣层层叠叠，丰盈饱满，颜色由深至浅，由红至白，渲染均匀自然，茎脉丝丝分明，簇拥着中心亭亭玉立的花房花蕊。旁侧有同色蜀葵藏于叶下隐而未见，画幅右下角也有白色、深红色蜀葵只露一角，似美人“犹抱琵琶半遮面”，但已然风光无限，枝头还有数朵成簇花苞，有的花瓣半展，有的仍是新生花蕾，青翠娇嫩。蜀葵茎叶苍翠，叶片肥厚，边缘微卷，大小不一，偃仰多姿，且有阴阳向背之分，叶脉清晰，整枝蜀葵由根部到顶部，花与叶都是由大至小，由成熟到新生，由盛放到青涩的生命历程，透露着生命的力量以及生生不息的活力。此画无款，不见著录。

一二八



《虞美人图》，南宋，绢本设色，纵 25.5 厘米、横 26.2 厘米，上海博物馆藏

此图以没骨法画深红、浅紫、粉白虞美人三朵相互映衬，仪态万方，分别成直面、斜侧、背向等美姿，其中红色虞美人开放最展，颜色热烈亮丽，花心全露为嫩黄色，最为耀眼夺目；浅紫虞美人高贵典雅，呈半开状，花瓣层叠掩映向中心聚拢，花蕊如众星捧月；粉白虞美人更见玲珑清秀，背向观者，因而从花底望去只见根茎不见花心。茎叶同花瓣一样参差错落，亦有偃仰向背之态，簇拥花下，宽厚结实，青翠滋润。虞美人又名丽春花，与罂粟同类异种，但因它们形状相似，所以也有人把本图题名《罂粟图》，相传虞美人是虞姬挥剑自刎时滴血而成，因而尤为艳丽，目睹此花之绝美姿容，尤使人想到红颜薄命，不禁长叹，起伤春惜花之心。此画无款，曾经清人梁清标收藏，钤有“蕉林”、“苍岩子”二印，后由今人吴湖帆收藏，钤“吴湖帆珍藏印”、“静淑心赏”印。

一二九

无款 荷塘浴凫图 页 南宋 绢本设色 纵27.1厘米、横27.5厘米 四川省博物馆藏

此图绘三只野凫戏游于开阔荷塘中，笔简意繁，景少意长。左下角数片绿色荷叶，“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”，叶面翻卷聚拢，偃仰多姿，虽然没有“接天莲叶无穷碧”的壮观，却有“映日荷花别样红”的精彩，小小红荷在绿水青莲的映衬下显得格外清丽秀美。画幅左上角另有少许浮萍藻荇点缀，其余空间皆留白作为池塘水面，虚实相生，使画面显得空灵幽远。画幅中心，荷塘中有共三只野凫，其中两只结伴并游，使平静的荷塘泛起粼粼细波，其昂首曲颈，一前一后，神态安详，后面不远另一只野凫振翼奋追于后，急切而忙碌，动静结合，生动可爱，富有浓厚的生活情趣。此画无款，但风格类似马远，画幅右下角钤朱文篆书“黔宁府书画印”一方。

一三〇

无款 晴春蝶戏图 页 南宋 绢本设色 纵23.7厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

此图绘彩蝶漫天飞舞。画幅中共有凤蝶、粉蝶等蛱蝶十五只以及胡蜂一只，其中，凤蝶体型较大，气度雍容华贵，颜色绚烂耀眼有光泽，形态优美，后翅有修长尾突，以右下角凤蝶为例，其双翼伸展，是画幅中最大的一只，前翅呈黄褐色，上有黑色纹理，后翅成黑色，有斑点，边缘有明亮的红色花纹；粉蝶则娇小轻盈，颜色素净淡雅，如画幅中多只白色为底，上有黑色斑点的蛱蝶即是；唯一的一只胡蜂与翩翩起舞的蛱蝶相比则略显单薄，其翅透明几不可见，但尾部的亮红却突显了它的所在。彩蝶纷飞，斑斓夺目，

充盈了整幅画面，它们有的双翅平展滑翔，有的合拢并用力鼓动，有的向上高飞，有的向下低落，有的向左，有的向右，姿态多样，竟无一雷同，纷纷扬扬，好不喧嚣热闹，虽然此画无背景，但仍可在其中感受到“迟日江山丽，春风花草香”，晴春的明媚艳阳下，留连戏蝶时时当空而舞，好似俏丽花朵漫天绽放。画中蜂、蝶造型生动逼真，笔法精工细腻，敷色精妍富丽而不失雅致，先以细而淡的笔触勾勒轮廓纹理，再以各色填彩、晕染，色泽丰富灿烂，是写生佳作。

此图原载《四朝选藻册》，旧题“李安忠晴春蝶戏”，但因题签证据不足，故改为佚名，画幅左下角钤半印一方，印文模糊不辨。裱边钤“太上皇帝之宝”、“八征耄念之宝”。对幅有清乾隆御题七言诗一首：“蝘肖翘高复低，春园风物已昌兮。宣和画院曾经试，何未明拈逐马蹄。”钤“八征耄念之宝”、“自强不息”等印，该图曾经清内府收藏，见《石渠宝笈》续编著录。

一三一


《榴枝黄鸟图》，南宋，绢本设色，纵24.6厘米、横25.4厘米，故宫博物院藏

此图绘黄鸟栖止于石榴枝上，嘴衔小虫。石榴枝从画幅右侧斜向上伸出，一分枝向左下延伸，使画面均匀分割开来，树枝清瘦细劲，分叉较多，树叶已开始由绿变黄，枯萎翻卷，即将凋落，还有虫蚀痕迹，画幅最右两个沉甸甸、圆滚滚的石榴结在枝上，其中一颗已熟透，表皮展开，露出晶莹剔透的果实，硕果累累，因而即使木叶萧萧，也全然不见秋日的萧瑟。细枝上，一只黄鸟卓然而立，其羽色淡黄，是经淡赭、淡黄等染色后再用细小笔触勾描以表现其质感，翅、尾边缘及头部有部分黑羽，是以浓淡墨色并用渲染而成，对比鲜明。黄鸟头部前伸，淡红色鸟喙中衔有一只小虫，身体蜷曲，似乎仍在奋力挣扎，与黄鸟的气定神闲构成鲜明对比，画中无论是石榴还是黄鸟都收获颇丰，简洁明快，生动有趣。此画无款，钤鉴藏印“张笃行印”，另有二印不辨，对幅有清乾隆御题诗一首：“榴子熟时莺转时，野虫衔得集横枝。笑他自喜权供饱，忘却有人弹挟之。辛亥清和御笔。”钤“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”、“八征耄念”、“自强不息”玺印，曾经清代收藏家张笃行、清内府收藏，此图原载《四朝选藻册》中，《石渠宝笈》续编著录。

一三二

无款　菊丛飞蝶图　页　南宋　绢本设色　纵23.7厘米、横24.4厘米　故宫博物院藏

此画绘蜂飞蝶舞，丛菊盛开，鲜妍美艳不可方物。绿叶掩映间，蓝、白、黄、紫色菊花各自盛放，生机蓬勃，姿态各异，灿若烟霞，并非修剪整齐后结成一簇置于瓶中，而更

像东篱南山等荒野之地自生自长而成，野秀俊逸，虽不似牡丹气度雍容，却仍有富贵安乐之气象。蓝色小菊妖冶俏丽惹人喜爱，白菊高洁端庄似大家闺秀，紫菊典雅高贵，黄菊烂漫明亮，四色菊花同绘于一图之中，构图饱满，花朵有大小明暗、主次尊卑之分，且姿态有偃仰、向背、偏正、疏密之别，无一雷同，秩序井然，叶子同样如此，因而不仅不拥挤、重复，反而相映生辉，热闹非凡，花瓣和叶片勾染极为精工细致，层层相扣，排列有序，花心以白粉等点染，极具立体感。从菊之芳香婉丽自然难免招蜂引蝶，一只彩蝶似远道而来，蝶翅轻展，即将落于花丛之上，却已有小蜂围绕其间。此画旧题签"朱绍宗菊丛飞蝶"，画幅上题有一"朱"字，其下并无字迹，钤鉴藏印两方，印文模糊，唯可辨一"璘"字，裱边题签"朱绍宗"，曾被认为是朱绍宗所作，但朱氏真迹现已失传，故此图改为无款画。对幅有清乾隆御题诗："趋炎殊众卉，放英独于秋。舞去风全香，承来露半流。绘者具神解，渊明晤庄周。"钤"八征耄念之宝"朱文印、"自强不息"白文印。此图原载《四朝选藻册》，曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

一三三

无款　梅禽图　南宋　绢本设色　纵24.5厘米、横25厘米　故宫博物院藏

此图原为散页，绘白梅两三枝，从横幅左侧横出，又折而向上，梅枝疏朗奇绝，横斜有致，旁又开出许多小枝，朵朵白梅绽放梢头，或粒粒含苞未放，喜气怡然，并不苦寒。梅瓣用白粉渍染而成，此花不与群花相比，晶莹剔透，洁如霜雪，却又遥知不是雪，为有暗香款款来。枝头立有一只绣眼小雀，昂首挺胸，生动活泼，娇俏可爱。此画笔法细腻，工细之中犹见韵致天然，画幅左下方署有宋徽宗赵佶"御笔"二字款，划有"天下一人"押，钤"御书"一印，因而又名《赵佶梅雀图》，但从笔法和墨色来看，此款、押、印均伪，故改为无名款作。画中和裱边分别钤有"阿蒙秘笈"、"曾藏名山张毅崛处"二印，不见著录。

一三四

无款　梅竹双雀图　页　南宋　绢本设色　纵26厘米、横26.5厘米　故宫博物院藏

此图绘梅竹相映间，雀鸟双双栖息。绿竹清瘦，枝叶丛杂错落，白梅娇嫩玲珑点缀其间，清喜可人，用笔工细；两枝白梅上各栖有一只雀鸟，一只昂首远眺，静谧安详，另一只埋首俯视，似在花枝间寻寻觅觅，其羽毛以墨色和淡彩染就，并未用细笔勾描，设色淡雅清丽，画法与没骨法类似。

此图无款印，画中钤有"乾隆御览之宝"、"宋荦审定"藏印两方，历经清人宋荦、清内府收藏，原载《宋人集绘册》，《石渠宝笈》三编著录。

一三五

无款　哺雏图　南宋　绢本设色　纵23.7厘米、横25.2厘米　故宫博物院藏

此图绘芦荻两枝，从画面左侧斜出，一上一下作环抱状，芦荻枝茎纤细柔韧，细长的苇叶纷披摇曳，叶面较为粗糙坚硬，叶脉丝丝分明，已有枯黄迹象。下方芦荻上共有三只鸟雀，中间一只身形娇小，毛羽稚嫩，为雏鸟，正面向观者，张嘴嗷嗷待哺，其左侧似为雌鸟，背向观者立定，长尾下垂，口衔小虫正要送入雏鸟口中，右侧似为雄鸟在一旁细心关照，双翼展开作欲飞之状，鸟雀一家三口其乐融融，尤其是怜幼爱子之情境令

人心生暖意，好似人间写照，极富有生活情趣，感人至深。此画原载《历代名笔集胜册》中，旧签为“李安忠哺雏图”。据《图绘宝鉴》记载，李安忠，为北宋宣和画院成忠郎，工花鸟、走兽、山水，然而此图，画风不似北宋画，且定为李安忠所作证据不足，故改为无款。画左下署有“李安忠”三字款，系后人伪造，不见著录。

一三六

无款 夏卉骈芳图 南宋 绢本设色 纵25厘米、横26厘米 故宫博物院藏

此图绘夏日花卉数枝竞相开放，鲜艳灿烂。其中，画幅中心的锦葵花圆润饱满，紫红色艳丽夺目，花瓣颜色由花心至边缘逐渐变浅，是在白粉基础上用胭脂均匀晕染而成，再用细笔描画，纹理筋脉丝丝分明，旁边有一朵锦葵的视角是从花底望去，花瓣被花萼所托，更显柔软娇嫩，使人想起“花底天宽春无限”，另有一朵锦葵花蕾即将盛放；栀子花用白粉渍染，六片花瓣轻盈纤长，晶莹如雪；百合娇黄，花瓣向下轻垂，花蕊纤细挺拔，高贵典雅。各式绿叶大小形状不一，深浅不同，作为陪衬烘托群芳，夏卉淡染轻勾，敷色明丽柔和，生机无限，仿佛使人感受到夏日一片晴和，暖风和畅花香馥郁，令人沉醉。此画无款，钤印一方，印文模糊不辨，旧题签鲁宗贵作，但鲁氏现今无真迹传世，且证据不足，因而改为无款。裱边钤清乾隆皇帝“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”玺印两方，对幅有清乾隆御题五言诗一首：“夏卉弗注名，而却含至理。白白与红红，黄忘忧以喜。分明诠五千，无名名之始。”下钤“八征耄念之宝”、“自强不息”印两方。此图原载《四朝选藻册》中，见《石渠宝笈》续编著录。

一三七

无款 寒塘凫侣图 页 南宋 绢本设色 纵16.6厘米、横20.8厘米 故宫博物院藏

此图绘寒塘清浅，塘边土坡上浅草碎石，一株白梅疏影横斜，梅枝疏朗瘦硬，延伸至水面上方，朵朵白梅点缀枝头，映照水中，似在孤芳自赏，顾影自怜；梅树下绿叶掩映间，山茶红艳烂漫，自由散落地面，似在丛中微笑，另有清新水仙星星点点于坡岸之上，似白梅落地；与此岸的花草相生相比，寒塘对岸则平远荒寒，水渚寒汀败苇疏疏，远处更是空阔渺茫而不可见，两只蓝色小鸟前后相随飞向远方，将观者视线引向画外，景有尽而意无穷。寒塘当中，两只野鸭闲游其中，成双成对，其中一只曲颈昂首，另一只回首侧望，顾盼流连，富有野趣。此画无款，旧签题为“赵昌寒塘凫侣”，但究其画风与赵昌有别，更似马远，有南宋画风痕迹，且证据不足，故仍作无款。对开有清乾隆皇帝御题诗一首：“平湖已动鲤鱼风，湖岸秋花色尚红。波上双凫多乐意，依稀识者有吴融。”此图原载《烟云集绘册》中，曾经《石渠宝笈》续编著录。

一三八

此图绘一方溪塘，塘中青莲田田，一对鸂鶒正在戏水，意态安详，一俯身一昂首，一侧立一直面，形神毕肖，其羽色丰富，用笔精工细致；两岸植有杨柳等树木，绿荫重重，另有芳草萋萋，红花点缀，可见时令已经入夏，景色愈见葱茏茂盛，而大片水域的出现却使人更觉清凉，并无一丝燥热难耐。空中，渐次从岸边起身的白鹭正成群结队向远方款款飞去，将观者的视线引向无限与渺茫之中，白鹭羽毛洁如霜雪，是整幅画面中最点睛之处。整幅画面富有诗意情趣，正恰似杜甫诗中所言，“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上

青天”，只不过此处应改为“两只鸂鶒戏莲塘”才最为合适。此图原载《烟云集绘册》第二册中，无款印，旧题签为“赵昌作”，对幅有清高宗弘历的题诗，《石渠宝笈》续编著录。



《荷塘鸂鶒图》，南宋，绢本设色，纵16.8厘米、横21厘米，故宫博物院藏

一三九

无款 荷塘鹡鸰图 页 南宋 绢本设色 纵22.6厘米、横23厘米 上海博物馆藏

此图绘鹡鸰残荷，是宋代画院中的常见题材。池塘中断茎枯荷，萍藻绰约，左下角一片荷叶枯黄凋零，边缘破碎，从中间裂为两半，一枝折断的莲梗直立当中，另一枝向右上斜出，均用淡墨勾染，一只鹡鸰双足紧扣莲梗立于其上，低头俯身细细察看觅食，水中有一只青虾即是它的目标，鹡鸰双翅和长尾都向上微翘，有蓄势待发之势，羽色黑白相间，简洁素淡，为萧瑟的秋景增添了勃勃生机与生活的情趣。此画无款，钤有“真赏”葫芦印、“丹诚”龙虎圆印半印、“都尉耿信公书画之章”半印、“公”、“信公珍赏”、“秘珍”半印、“宜尔子孙”半印、“会侯珍藏”诸印，曾经清人耿昭忠、耿嘉祚收藏，不见著录。

一四〇

此图近景特写绘出水芙蓉一朵，大气端庄，花瓣层层叠叠还未完全展尽，片片轻盈而丰腴，色泽莹润，以淡红色晕染，纹理丝丝分明，敷色柔美妍丽，系没骨画法而不见墨笔痕迹，花蕊以白粉点画，莲心成熟饱满。此画构图丰满，采用俯视视角，花下衬以碧绿莲叶，叶脉分明，叶下莲梗三枝，“中通外直，不蔓不枝”，使芙蓉更显清新可人，所谓“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”，“香远益清，亭亭净植”，是周敦颐《爱莲说》中“花之君子”的精彩写照，用笔用色皆精妙绝伦，是南宋院体花鸟画中的精品之作。此画无款，有残印一角，不可辨识，裱边旧题“吴炳出水芙蓉”，但证据不足，因而仍作无款。此图原载《历代名画集胜册》第一册，清末庞元济《虚斋名画



《出水芙蓉图》，南宋，绢本设色，纵23.8厘米、横25.1厘米，故宫博物院藏

录》著录。

一四一

无款 荷花图 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横25.5厘米 上海博物馆藏

此图与《出水芙蓉图》在画法、设色和构图上都相类似，绘荷花一枝，不同的是嫩荷扶风，粉莲绿叶随风而动，倾向一侧，然而依然亭亭玉立，并没有不胜风力摇摇欲坠之象。风荷已呈怒放姿态，花瓣层层相裹相扣，晕染均匀自然，将莲心掩盖，在风中更显娇柔妩媚，莲叶青翠欲滴，茎脉分明，是南宋写生妙品。此画无款，其画法风格有类似吴炳之处，不见著录。

一四二

无款 桃竹溪凫图 页 南宋 绢本设色 纵21.2厘米、横15.7厘米 故宫博物院藏

此图绘清溪潺湲流过，岸边芦荻野草丛生，一株桃树生于较高的陂陀上，树干蟠曲多弯，开枝散叶，一而生多，纤细劲直，如人伸手布指，朵朵桃花点缀其间，用没骨法画就，疏疏落落，若再有落英缤纷，则更添幽情美趣。桃树后有野竹树竿向下俯探，竹叶细密青翠，双钩填彩缜密细致，与桃红相映，视之粲然。桃香竹影中，一对鸳鸯相依静卧，缩颈闲眠，意态十分安详，而数只麻雀有的盘桓飞跃，有的振翅欲飞，有的相对唱和顾盼生姿，玲珑欢快，俏皮可爱，与花下鸳鸯动静结合，共同构成了一幅春日迟迟、鸟语花香的画面。此图无款印，原载《宋元集锦册》中，不见著录，关于此画的时代，学者们有不同的看法，写以待考。

一四三

无款 秋兰绽蕊图 南宋 绢本设色 纵25.3厘米、横25.8厘米 故宫博物院藏

此画构图疏朗简洁，绘秋兰数茎，兰花两朵。兰叶从画幅左下向右上伸出，双勾后填以深绿而成，笔画较为粗重野逸，纤细修长，细劲而有韧性，有转折向背之分，且每片中间有清晰叶脉将其一分为二，叶尖微微下垂似颔首之状；画幅左侧另有两片兰叶，自然向下垂落，与下方兰叶交叉错落，形成了饱满的构图，平实中又有奇俏之处。叶间两朵兰花吐蕊开放，花蕊用白粉加淡墨点画，清新小巧，似正散发出幽幽清香，兰叶兰花相映成趣。兰生空谷之中，不求人夸赞赏识，而孤芳自赏，此画便将空谷幽兰的高洁优雅之姿展现得淋漓尽致。此画无款，鉴藏印钤“明安国玩”、“交翠轩印”、“仲珪”三方，裱边旧题为马麟所作，但证据不足，因而仍作无款。画幅对开有清乾隆御题诗一首：“写兰反楚辞，亦足终古矣。底识其为秋，疏叶濩冷蕊。意出常人表，或远代其子。”钤“八征耄念之宝”、“自强不息”、“太上皇帝之宝”等玺印，此图原载《四朝选藻册》中，曾经明安岐，清内府收藏，见《石渠宝笈》续编著录。

一四四

无款 荔枝图 页 南宋 绢本设色 纵24.3厘米、横25.3厘米 上海博物馆藏

此图绘荔枝一枝从左上向下伸出，枝头因缀有数颗荔枝而略有下沉，是最为名贵的品种“挂绿”，有“荔枝之王”之称。挂绿荔枝的外壳红中带绿，所谓“四分微绿六分

红”，像朱砂镶嵌着一圈绿线，相传是得道成仙的何仙姑留恋家乡西园中的荔枝美景，坐在树上编织腰带，离开时留下的一条绿丝带所化成的，更见“挂绿”荔枝的神奇与珍贵。图中绿叶翻卷向背，宽厚苍润，叶底则颜色发白，荔枝已熟透待摘，圆润饱满，颜色红绿相宜，鲜嫩非常，果壳的纹理细密如龟甲一般清晰可见，在绿叶掩映下煞是可爱。此画以敷粉晕色为主，辅以淡色勾描，笔墨平和，勾勒痕迹不甚明显，敷色沉稳古雅，展现了挂绿荔枝的雍容情态，有富贵平和之气象。画上有后人添加的“赵昌笔”名款，钤有明人项子京的“子京家藏”，今人吴湖帆的“吴湖帆珍藏印”、“梅景书屋”诸印。

一四五

无款 柳溪鸳鸯图 页 南宋 绢本设色 纵31.2厘米、横22.2厘米 故宫博物院藏

此图绘溪水清且浅，岸边陂陀逶迤，碎石散布，画面右下角近景处一方山石嶙峋，是用小斧劈皴画就，富有质感，石后花草丰茂；中景为舒缓坡岸，泥暖草生，一株柳树凭岸而立，树干蟠曲多姿，树枝柔软婀娜，柳丝为随意描画而成，清新自然，似“万条垂下绿丝绦”，伴着柳絮迎风飞舞，尚在继续生长，树下芳草鲜美，一对鸳鸯缱绻缠绵，高卧春阳，其中一只伏地栖息，回首梳理自己的羽毛，另一只静立一旁抬头观望，悠闲自在；空中两对小鸟亦双宿双飞，或在空中翻飞追逐，或在柳枝间嬉戏流连，喜气盈盈，一片春日里的欢快和乐、生意盎然的景象。此图无款，原载《宋元宝绘册》中，裱边旧题签为马麟所作，但与其画风不甚相同，且证据不足，故仍作无款，画面钤“神品”一印，不见著录。

一四六

无款 夜合花图 页 南宋 绢本设色 纵23.9厘米、横25.4厘米 上海博物馆藏

此图景物简洁，仅绘夜合花一枝，从左下出枝，花、叶皆茂。叶子深绿亮泽，偃仰多姿，边缘如波浪起伏，稍作翻卷，少数叶片稍有枯黄虫蛀，而叶底则颜色较浅；夜合花生于枝顶，大而饱满，微微下垂似美人含羞颔首，花瓣全部包藏于内，色泽浅黄泛白，素净典雅，虽未展示其盛放之姿，但亦有从稚嫩的蓓蕾，到初绽，再到半放等不同的形态。夜合花入夜后香气尤浓，画中花瓣半开半合之间，便似有馥郁香气扑面而来。本幅画面描绘精细，质感逼真，是南宋院体工笔画的佳作。此画无款，图上钤有明人项元汴“墨林秘玩”、陈定，清人吴懋和、吴大澂“愙斋鉴藏书画”、“清卿鉴赏”，近人吴湖帆“梅景书屋”等收藏印。

一四七

无款 夜合花图 页 南宋 绢本设色 纵24.5厘米、横25.4厘米 故宫博物院藏

此图绘白色花卉一木两枝，构图简洁，画幅饱满，原载《纨扇画册》中，原图名为《夜合花图》，后《宋人画册》改其名为《白茶图》，白茶花洁白如雪如玉，花瓣以白粉晕染而成，晶莹剔透，左枝上半开半含，右枝则含苞未放；叶片青翠苍润，是以中锋细笔勾勒轮廓叶脉后再染以花青石绿，翻卷转折，层次丰富，大小各不相同，阴阳向背、纹理虫蚀都表现得十分清晰。此图无款，钤有“明安国玩”、“大观”（半印）藏印二方，曾经《石渠宝笈初编》著录。

一四八

无款 青枫巨蝶图 页 南宋 绢本设色 纵23厘米、横24.2厘米 故宫博物院藏

此图绘青枫一枝，蛱蝶一枚。青枫占据了画幅左侧空间，叶翠枝细，蜿蜒向上，看似柔弱不胜风吹却生长茂盛茁壮，枫叶纷披，缀于枝头，大小不一形态各异，有的平铺，有的斜展，有的翻卷，颜色由中心向边缘晕染开来，均匀柔和，叶片饱满的状貌与纤细的树枝搭配协调自然，最左侧也是最大的一片向下倾斜的枫叶上伏有一只红色小瓢虫，衬于绿叶之上，顿添生趣。画幅右侧，一只褐黄色巨蝶从右上角凌空飞临，蝶翅大小堪比枫叶，与飘然灵动的青枫有所对比。此画用笔精工秀美，细致入微，画风高度写实，构图简洁，色彩婉丽柔和，给人以清新明快之感。此画无款，画面钤有“大观”葫芦形朱文印、“乾隆御览”、“嘉庆御览之宝”、“重华宫鉴藏印”、“石渠宝笈”、“乐善堂图书记”印六方，原载《纨扇画册》中，曾经清乾隆内府、嘉庆内府收藏，《石渠宝笈初编》著录。

一四九

无款 枇杷山鸟图 南宋 绢本设色 纵26.9厘米、横27.2厘米 故宫博物院藏

此图绘一折枝枇杷，从右上向下斜向出枝，枝头下压，枇杷果实已成熟待采，颗颗饱满圆润，结成紧紧一簇，颜色金黄璀璨，可想见其口感的甜美，使人垂涎欲滴，是以土黄色细线勾勒轮廓，再填入金黄色，最后再以赭色绘脐而成，细腻富丽；枇杷叶以重彩法表现，细腻工整，将其阴阳向背的自然形态以及虫蚀痕迹也一一表现出来。另一枝上有一只小鸟，轻巧俊俏，尖嘴圆眼，背羽光洁整齐，腹羽则蓬松柔软，正翘尾引颈，俯身细细凝视果实上缓缓爬动的蚂蚁，伺机而动，又仿佛是被果香所吸引，惟妙惟肖，极其富有动感和生活情趣。此画用笔精细，刻画生动有致，即使是小小的蚂蚁都头尾足须纤毫毕现，足可见其写实功力之高超。此图无款印，旧题为林椿作，实误，钤有“宣统御览之宝”印，曾经清内府、宋荦收藏，《石渠宝笈》三编著录。

一五〇

无款 松涧山禽图 页 南宋 绢本设色 纵25.3厘米、横25.2厘米 故宫博物院藏

此图绘一虬曲古松，树干苍劲斑驳，松针苍翠，细密茂盛，蔓延开来，布满了画面上端，而上部画幅将松树横截后戛然而止，上不留天，也侧面烘托出了其高大粗壮。松树下坡石坚硬嶙峋，富有质感，山涧溪流湍急浩荡，蜿蜒曲折，水石相击碰撞后飞溅激荡，似能听到泠泠泉响之声。溪边共有四只山鹊盘桓飞动，其身姿十分轻盈，翼羽丰满，长尾轻巧如剪，形象逼真，姿态各异，有的啄食树上，有的栖止于水中石上，侧首眺望，有的翻飞树下，翩跹灵动。此画画法丰富，竹叶双勾填色，松干松鳞用以浓墨，松针用细笔勾描后再用石青色渲染，山石勾勒后皴染结合，且用笔苍劲浑厚与细致精巧并具，富有清新野趣，意境淡泊悠远，使人心生在此松下溪边抚琴吹笛，听松涛阵阵、鸟鸣啾啾之心，是为佳作。此幅无款，书面钤有“黔宁王子孙永保之”、“项墨林鉴藏章”两印，曾经明人黔宁王沐璘、收藏家项元汴收藏，未见著录。

一五一

无款 牡丹图 页 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横27厘米 故宫博物院藏

此图仅绘牡丹一朵，构图丰满，耀眼夺目，是为牡丹四大名品姚黄、魏紫、豆绿、赵粉之一的花后魏紫。正如其名，图中所绘牡丹花冠硕大，花瓣层层叠叠，颜色紫红，外围已全然展开，花心部分仍紧紧包含在一起，簇拥着娇黄柔嫩的根根花蕊，尤其雍容大气，娇艳华贵。花下有片片绿叶相称，叶有正反转折之分，与丰腴的花朵相比略见清瘦。本幅为重设色，精工富丽，花瓣是先用中锋细笔勾勒，再以胭脂红层层晕染，以浅黄色点花蕊，以花青染茎叶，美艳不可方物，却有不染俗气，有很强的装饰作用，因而为人喜爱。此画无款，钤鉴藏印“黔宁王子子孙孙永保之”，可能原为散册，不知载于何处，曾经明黔宁王沐璘收藏，未见著录。

一五二

无款 花篮图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横25.7厘米 上海博物馆藏

此图绘一竹编花篮，古朴雅致，当中置有九种秋天盛开的折枝花卉，有的洁白，有的淡黄，有的粉红，有的娴静典雅，有的热烈奔放，有的清新可人，各色各式花卉交相辉映，配置得宜，再衬以青翠的绿叶，有如春日百花争妍，灿烂斑斓。花枝舒展自如，不受拘束，自由散漫，从花篮中旁逸斜出，大有“满篮春色关不住”的诗情画意。南宋李嵩曾作《花篮图》，构图形式与此图颇为相似，只不过李氏花篮更为精工华丽，此处则更有天然野趣，朴素自然。此画无款，钤有“纪察司印”半印，明初曾入内府收藏。

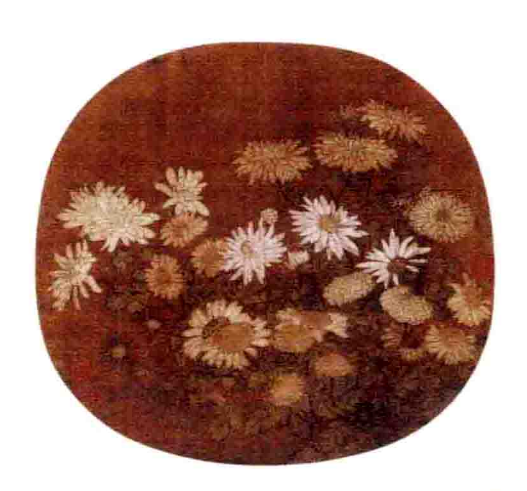
一五三

无款 写生草虫图 页 南宋 绢本设色 纵25.9厘米、横26.9厘米 故宫博物馆藏

此图绘野草闲花间，昆虫嬉戏流连。画幅右侧有一簇花草，系为野生的狗尾、紫菀莛叶等，花叶交叉错落，狗尾草纤细非常，随风倾倒，小穗有毛茸茸的质感，叶片细长坚韧，几朵蓝色野花也清新宜人。花草丛中，一只白色的菜粉蝶栖落其间，蝶翅微张，正在饮取花蜜，画幅左上方一只褐色蜻蜓正徐徐低飞，左下方一只蚱蜢缓缓前行，都在向花丛靠拢，蜻蜓的翅膀和蚱蜢腿部看起来十分有力，都比纤弱轻盈的蝴蝶要强壮许多，它们与蝴蝶形成三角形，使整幅画面充满动感和平衡感。此画作者技艺高超，构图疏密有致，草叶以花青加汁绿勾填，花瓣用没骨画法，昆虫则兼工带写，是南宋初期画院中人的写生精作。此画无款，不知原载何册，画中钤有“项墨林鉴藏章”、“于腾私印”、“丁伯川鉴赏章”、“吴氏珍藏”、“毅崐眼福”、“懋和真赏”、“伸之”鉴藏印七方，曾经明代收藏家项元汴鉴藏，不见著录。

一五四

此图构图饱满，绘秋菊一丛，花叶茂密繁盛，疏密有致，清新宜人。朵朵菊花品种不同姿态各异，有的花冠扁平，有的花冠圆润饱满，有的颜色洁白，有的淡黄，另有朱红色，有的半开，有



《丛菊图》，南宋，绢本设色，纵24厘米、横25.1厘米，故宫博物院藏

的盛放，有的已欲凋零，偃仰向背，繁而不乱，叶片也翻卷、转折、向背，曲尽其态。此图花瓣用中锋细笔勾描，再施以白粉或其它颜色进行渲染，柔和自然；花蕊用细笔点簇，精工细致；绿叶则用赭石或汁绿、藤黄渲染出新老等不同色彩。晋陶渊明独爱菊，因其凌霜之态、高洁之姿，但此画中似乎并没有表现秋天的肃杀凄凉的景象，而是让人感受到一片春日中的盎然生机与温暖祥和。本画无款，鉴藏印钤“□藤仙馆书画”、“云谷”、“□华宝有”，另有一印残，不见著录。

一五五

无款 水仙图 页 南宋 绢本设色 纵24.6厘米、横26厘米 故宫博物院藏

此图绘水仙一株，不见其根，只见疏花片叶，简洁疏朗，韵味无穷。叶子从画幅左下侧伸出，舒展自如，叶片清晰可数，几乎将画幅平均分割，水仙叶似兰叶般细长柔韧，以花青、汁绿描画而成，有翻卷、转折，且叶底颜色较浅，可看出向背之分。数朵水仙花位于画幅的中心位置、水仙叶之间，仿佛已有幽香扑面而来，有的全然盛放，有的含苞未开，有的似勇士昂首向上，有的似美人眉眼低垂，花瓣洁白，是以细笔勾勒轮廓后晕染以白粉，花蕊以橘红色晕染而成，设色淡雅清逸，无论是花、叶的情态都刻画得十分丰富细致。水仙自古有“凌波仙子”之美称，其态多飘逸出尘，潇洒自然，此画中虽然未画水，但是仍能让人在隽秀清丽的花叶当中感觉到它所饱含的水的灵动。此画无款印，旧题签赵孟坚作，不知何据，因此图精工细致，且设色之处与记载中赵孟坚的画风有所不符，实为南宋中晚期之作，未必出于其手，因此仍作无款，此图原载《历代名笔集胜册》中，曾经《虚斋名画录》著录。

一五六

无款 斗雀图 页 南宋 绢本设色 纵24.2厘米、横25.4厘米 故宫博物院藏

此图绘两只小雀在地上嬉戏争斗，滚作一团，难舍难分。画幅右侧绘土坡上芦荻一簇，野草纷纷，草叶纤细柔韧，长势参差错落，杂而不乱，草旁两只小雀，其中一只被压倒在地，双翅平铺，脖颈梗起，鸟喙被对方的雀爪按住，但仍在奋力抵抗，另一只则稍占上风，其羽翼用力大张，左爪紧抓住对方的喙，右爪紧握对方的爪，正待欲啄，却无奈自己的喙也被对方所挡。两只小雀互不相让，双目紧盯对方，尖细锐利的雀爪死死扣住对方不放，场面一时陷入了僵局，但又在各自暗暗积蓄力量等待最后一搏，形象逼真生动。此图用笔工写结合，小雀的翅膀、羽毛只作粗写，或是淡染轻描而过，而在相斗中起到重要作用的双目、雀爪、鸟喙则做细细勾画，重点突出，简略得当，画中的此情此景是自然中转瞬即逝的场面，富有自然野趣，生机勃勃，充满动感和戏剧性，精彩非常，若非仔细观察，万难空想而成，是南宋写生画中的精品之作。此画原载《历代名笔集胜册》第一册，旧题签为黄居寀作，但究其画风，与黄氏富丽工致之格有别，故改题为无名氏作，画中钤有“真赏”、“信公珍赏”、“会侯珍藏”、“公”、“都尉耿信公书画之章”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”、“珍秘”、“宜尔子孙”、“丹诚”、“绍勋”等印，裱边钤“信公监定珍藏”印，对开有耿昭忠题记：“黄居寀能世其家学，点染具简澹野逸之致。画史以黄家富贵评之，未必无议。千山耿信公。”曾经清人耿昭忠，近人庞莱臣收藏，见《虚斋名画录》著录。

一五七

无款 瓦雀栖枝图 页 南宋 绢本设色 纵28.9厘米、横29厘米 故宫博物院藏

麻雀因常宿于檐瓦之间，故又名“瓦雀”。此图绘五只瓦雀栖止于海棠枝上。一枝海棠从画幅左侧伸出，横穿而过，海棠枝曲折瘦劲，横斜如梅枝一般，其上果缀叶疏，叶子染有秋色，已几乎凋零殆尽，有的干枯、翻卷，且有虫蚀痕迹，但红、黄、绿叶交错斑斓，令人陶醉，海棠果散挂枝头，颜色微红，似乎并未完全熟透。纤细的海棠枝上共有五只瓦雀依次站立，但却姿态各异互不重复，有的回首梳理自己的羽毛，有的安然静立，缩颈养神，有的俯首下视，仔细聆听，有的仰首注目，紧盯海棠叶上的小虫，张口欲啄，有的则回首细视，眼神警觉敏锐，动静结合，张弛有致，形象生动逼真，惹人喜爱。此图刻画精工，高度写实，瓦雀翎毛用细笔一一勾描而成，有毛茸茸的质感，海棠花叶轻勾淡染，以表现其干枯缺水之质。此画无款，钤鉴藏印“宋荦审定”，裱边题签“宋人画瓦雀栖枝”，原载《宋人集绘册》中，曾经清代收藏家宋荦珍藏，《石渠宝笈》三编著录。

一五八



《霜筱寒雏图》，南宋，绢本设色，纵28.2厘米、横28.7厘米，故宫博物院藏

此图绘五只小雀栖落于野竹枯棘之上。一丛翠竹从画幅右侧伸出，竹叶用双勾，再填以花青、汁绿渲染，有些略有泛黄，清幽冷逸，竹枝画法则更为简略洒脱，其间夹杂数枝荆棘，是一笔而就，尖细锐利，与竹叶对比鲜明，更加增添了秋日肃杀冷寂的气氛。野竹枯棘的枝头共有五只小雀栖息，其姿态各异，动静不一，取向不同，有的似在窃窃私语，互相交流沟通，有的回首探视似在聆听，有的翘尾俯身似有所发现，形象逼真，生动活泼，使人如闻其声，也冲淡了秋天的荒寒之感。鸟雀毛茸细密的羽毛、圆而有神的眼睛、短胖的鸟喙都刻画十分精工，相比而言，野竹枯棘的画法则野逸许多，更添自然真趣。此图无作者款印，钤“宋荦审定”一印，原载《宋人集绘册》中，经清代收藏家宋荦鉴藏，见《石渠宝笈》三编著录。

一五九

无款 无花果图 页 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横25.3厘米 故宫博物院藏

此图绘无花果一枝，从画幅右侧伸出，向左上斜向取势，长叶纷披，叶宽厚苍润，双勾填彩，是先在尾部着墨绿，再用清水将其向叶尖渲染开来，因而敷色均匀自然，浓

淡有致，也使得枝叶看起来新鲜润泽，饱含水分，并且还有阴阳向背、正斜翻卷的丰富变化。枝叶间两个无花果已然成熟，圆润饱满，将绿色萼片撑开，以白粉染就的果实看起来白嫩非常，沉甸甸的重量使枝叶有所下垂，另有两个花苞，敷以石绿色，因而尤显青涩。此画构图简洁生动，用笔细劲流畅，以中锋行笔，淡墨勾勒，显示了高超的塑形和写实技巧，且设色以白、绿为主，淡雅、清新、自然，反映了宋人雅致的审美追求。本幅无款，钤印半方，印文模糊不辨。裱边钤乾隆皇帝“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”、“古稀天子”玺印三方。对幅有清乾隆皇帝御题五言诗一首：“果结必资花，却有无花者。别名木馒头，或因形弗雅。缀子于叶间，累累复若若。七利名徒传，几团见实寡。钱塘特写斯，应寓别意也。庶子与家丞，个中两弗假。”钤印“用笔在心”。此图原载《宋人名流集藻册》，经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

一六〇

无款 折枝果图 页 南宋 绢本设色 纵52.8厘米、横46.6厘米 故宫博物院藏

此图为散册，构图简洁，绘一折枝从画面下方蜿蜒而出，布满画幅正中，细笔勾勒后填以赭石和淡墨，色调古雅。枝上绿叶茂盛繁密，用粗细有变的线条勾勒而成，再以花青和深绿晕染，叶子以不同姿态缀于其上，正反转折、偃仰向背各不相同，叶底颜色较浅，纹理叶脉清晰可见，叶边常有翻卷，或有虫蚀，可见其早已干枯缺水。折枝下部缀有两个硕大饱满的果实，苍翠丰润，坠得枝头下压，可见秋日收获之丰。此画无款，画中钤有“嘉庆鉴赏”、“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”等印五方，曾经清嘉庆内府收藏，不见著录。

一六一

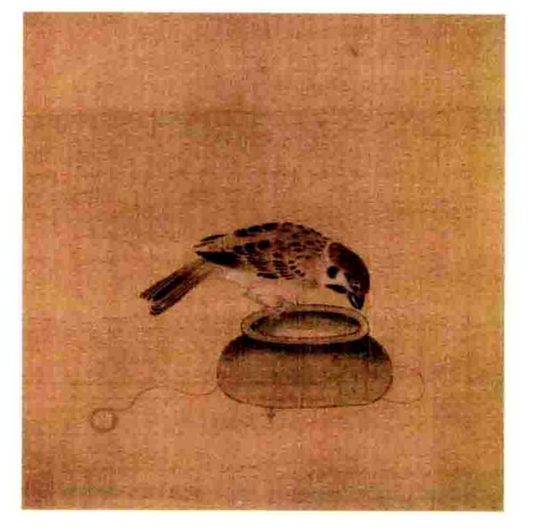
无款 竹涧鸳鸯图 页 南宋 绢本设色 纵24.8厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

此图中，一条小溪从远方蜿蜒而至，远处渺茫氤氲而不可见，溪水曲折萦回，潺湲流过，岸边坡石斜立，芳草丛生，绿竹纷纷，更有新笋破土而出，令人不禁思量是否刚刚有雨过河源，充盈了溪水，而雨意才歇，春笋便已迫不及待。画幅右侧坡石屏立，其后掩映有数竿修竹摇曳，竹叶青翠纷披，竹枝下压，俯向溪上。竹涧溪边此等清幽明净之景，令人不禁想来细细体会“独坐幽篁里，弹琴复长啸”的幽情美趣。坡石上有一对鸳鸯，正仰头眺望天空中的飞鸟，飞鸟也向下俯瞰，天上地下两者之间相视不语，却又仿佛达成了某种默契，又仿佛互为欣羡，动静结合，一派祥和。此图无款，原载《宋元集粹册》，不见著录。

一六二

此图中景物甚少，绘一件浅蓝色瓷罐置于画面正中，其中盛满食物，一只小麻雀双足立于罐沿上，正俯身向罐中低头觅食，嘴中似已含有一粒食物，正在努力吞咽，乖巧可爱。雀身上系有一红色细绳，另一端拴有一个小圆圈，点明了“驯禽”之意。瓷罐的描绘十分简单，系细笔草草勾勒两笔后再以颜色晕染而成，而麻雀的表现则细腻非常，画家先用细笔描出羽毛和轮廓，再以浓墨、淡赭点出翅膀、尾部、眼睛和嘴巴，使其形象顿时栩栩如生。麻雀作为绘画题材出现并不少见，但因其生性活泼好动，常被表现为在枝头翻飞雀跃，热闹非凡，而此画却绘其被擒获驯服后的情景，别开一面，却因其失

去自由而使人不禁心生怜意。此画无款，左下角钤鉴藏印“宋荦审定”，裱边题签“宋人驯禽俯啄”，现沿用此名，原载于《宋人集绘册》，曾经清人宋荦收藏，《石渠宝笈》三编著录。



《驯禽俯啄图》，南宋，绢本设色，纵 25.7 厘米、横 24.1 厘米，故宫博物院藏

一六三

无款 绣羽鸣春图 页 南宋 绢本设色 纵25.7厘米、横24.1厘米 故宫博物院藏

此图中景物甚少，仅绘一石一鸟而不设衬景，其石，为玲珑剔透的太湖石，具有“瘦、透、漏、皱”的特点，婉丽多姿；其鸟，为羽色秀丽斑斓之鸟，长尾细足，其单足立于湖石之上，另一足抬起，昂首挺胸向前眺望，鸟喙微张似在鸣叫，从而点出了“鸣春”的主题。此画主次分明，太湖石用笔粗率，千皴万染，草草而成，而丽鸟则精勾细描，一丝不苟。但观此画，仿佛有未尽之意，此鸟高贵端庄，带有富丽祥和之象，却被一根细绳所缚而不得自由，想必其鸣叫之音即使悦耳，也并不如“自在娇莺恰恰啼”一般动人，欧阳修深谙此理，因而有诗句云：“始知锁向金笼听，不及林间自在啼。”若真有此意，则画家可谓是用心良苦。

此画无款印，书右下方钤“宋荦审定”印一方，原载《宋人集绘册》中，曾经清人宋荦收藏，《石渠宝笈》三编著录。

一六四

无款 霜柯竹涧图 页 南宋 绢本设色 纵27.5厘米、横26.8厘米 故宫博物院藏

此图绘天阴雨雪，霜柯临水之景。天色清寒，两岸坡石夹涧，石上墨笔点染有水蚀痕迹，应为夏日水量丰沛之时所冲刷而成，而冬日山涧溪水减少，水位也有所降低，但由于山势陡峭依然十分湍急，奔流而去，溅起了水花千朵。坡石上有老树横斜而出，共有两枝，皆蜿蜒曲折，虬曲有力，披霜带露，在远处一簇苍翠竹叶的映衬下更显荒寒。两只山鸟栖落枝头，一只侧身而立，躬身伸颈望向远方，另一只则在稍远处面向观者而立，露出洁白的腹羽，也扭头望向同样的方向，似乎对岸有什么东西吸引了它们的注意力，但我们却无法见到，因而观者的视线也随之延伸至画外，拥有了无尽的想象空间，正是所谓画有尽而意无穷。两只山鸟尾羽纤长，绚烂华丽，似为绶带鸟。画中山石、霜柯瘦硬有力，而流泉、鸟羽则柔软细腻，再加之山之沉稳与水之灵动相协调，共同构成了动静结合、刚柔相济的画面效果。此画无款，画中钤有“义斋精玩”、“宋荦审定”收藏印二方，原载《宋人集绘册》中，曾经清代收藏家宋荦鉴藏，《石渠宝笈》三编著录。

一六五

无款 乌桕文禽图 页 南宋 绢本设色 纵27.5厘米、横26.9厘米 故宫博物院藏

此图绘雪后，山溪缓缓流过，水纹细劲流畅，两岸坡石树木皆染微雪，左侧有老梅

一株，枝干姿态虬曲偃仰，点点不畏寒冷的梅花初放，冲霜斗雪而来，清新宜人，有临水幽姿、疏影横斜、暗香浮动。一细枝伸向水面上方，上栖有两只羽色美丽的禽鸟，长尾纤纤，应为绶带鸟，皆作静立状，头上也有点点微雪覆盖，顿添生意，其中一只低头俯瞰流水淙淙，仿佛在水中寻找自己的倒影或观望疏花照水，另一只则回首远望，仪态端庄。此等华丽文禽在画中出现，并未置于明媚春光中以彰显富贵气象，却在此雪意阑珊之际独享梅香与清寒，别具匠心。画家用淡墨轻染天空以表现其晦暝之状，用白粉点染花卉及微微雪意，以中锋细笔勾画羽毛，以浓墨卧笔皴染坡石，画法丰富。此图无款，画中钤有"义斋清玩"、"宋荦审定"二印，裱边题签"宋人画乌柏文禽"，原载《宋人集绘册》中，曾经清人宋荦收藏，《石渠宝笈》三编著录。

一六六

无款 栀子蝴蝶图 页 南宋 绢本设色 纵22.1厘米、横22.7厘米 上海博物馆藏

此图绘两株栀子并立画幅中央，亭亭玉立，一只彩蝶从右上款款飞来，欲落花前。花茎纤细有节，叶片较宽，偶有翻卷，系细笔勾勒后以绿色晕染而成，均匀自然，同一片叶子上也有深浅变化，且叶底颜色较浅，可看出大小、老嫩的不同与向背变化。右侧一株上白色的栀子花开，风姿典雅绰约，花瓣柔嫩清透，是以白粉渍染而成，也有厚薄渐递的区分，另有几朵花苞还未绽放。花朵上方一只彩蝶斑斓夺目，蝶翅上蓝、红、白、黄等色交相辉映，正欲栖落花上，在洁白的栀子花的映衬下尤其耀眼，正是"蝶恋花"是也。此画无款，属于黄筌一路风格的设色工笔画，较为富丽华贵，画上钤有"吴湖帆珍藏印"、"梅景书屋"二印。

一六七

无款 红果绿鹎图 页 南宋 绢本设色 纵23.9厘米、横25.1厘米 上海博物馆藏

此图绘一枝山楂从画幅左上角出枝，枝上叶片虽大，却疏疏落落，正反翻卷，姿态丰富，纹理叶脉清晰可见，并且绿中带黄，已有干枯凋零之迹象，而叶间有红果数颗，是为熟透的山楂，圆润饱满，玲珑鲜亮。一细枝斜向上飞出，一只鹎鸟立于其上，因被飞过的游蜂所惊吓而身体后倾，其双足紧扣树枝，张喙伸颈，瞪眼直视，双翼微张，长尾向前勾起，似仍未站稳，依然惊魂未定。而画幅左侧的游蜂体型硕大丰满，翅膀轻薄透明，正向山楂花叶飞去。此图中花与叶，鸟与虫相互映衬，充满瞬间的动感，野趣横生，画法野逸苍劲，与北宋崔白风格相近。此画无款，钤有"纪察司印"朱文半印，以及"吴湖帆珍藏印"、"梅景书屋"二印，曾经明初内府和现代吴湖帆收藏，不见著录。

一六八

此图绘池塘中，藻荇交错，大小游鱼嬉戏其间，来去自如。清水无波，两尾小鱼并肩齐游，仿佛在窃窃私语，几条体型较大的鱼穿梭于水草之间，游向各异，似在嬉戏，画中游鱼身形颀长，尾部和鱼鳍轻薄透明，身姿矫健自如，鱼身是用没骨法画成，看上去细腻光滑，而眼、口等则细笔勾勒。其背部用墨逐渐向下渲染，笔墨柔润，自然流畅，有一定的立体感，鱼肚仍呈白色，过渡均匀，美中不足的是鱼眼的点画缺乏灵动的生气。图中并未着一笔一墨来描绘水波，但却通过鱼儿游动自如和藻荇浮动的姿态将其展现了出来，虚实结合，计白当黑。鱼有"年年有余"的吉祥寓意，此外，"子非鱼，焉知鱼之

乐”，如鱼在水的自由与逍遥，相比是许多人都梦寐以求的。此画无款，画中钤有“李彤平生真赏”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”藏印二方，裱边钤“虚斋审定名迹”，原载《历代名笔集胜册》第二册，曾经清末著名收藏家庞莱臣收藏，《虚斋名画录》著录。



《群鱼戏藻图》，南宋，绢本设色，纵 24.5 厘米、横 25.5 厘米，故宫博物院藏

一六九

无款 萍藻游鱼图 页 南宋 绢本设色 纵23.2厘米、横22.5厘米 上海博物馆藏



此图构图饱满，画面充盈，绘一汪菱塘中，各种水草藻荇成簇生长，大小鱼类、青蟹在其中来去自如，觅食嬉戏，它们有的成群结队，有的并排闲游，有的独自徜徉于鲜美水草之间，姿态灵动婉转。画家采用近于没骨的画法，用深浅不同的墨色渲染鱼身，以细笔勾勒眼睛、嘴须、鱼鳍、纤草等，工写结合，生动有致。此画无款，上有清梁清标的“蕉林居士”印，“项子京氏”与“神”、“品”联珠印，系作伪之印。

一七〇

无款 蓼龟图 页 南宋 绢本设色 纵28.4厘米、横28厘米 故宫博物院藏

此图绘溪水清浅，波纹滉漾，水渚坡岸上野菊丛生，清新雅致，从画幅右下角蔓延开来，娇花照水，十分娴静，另有蒲草疏疏，细劲挺拔。坡岸较高处，一株红蓼临水，从画幅右侧倾斜而出，枝上翠叶纷披，叶底色浅，有的背向，有的当阳，有的斜侧，却都已见干枯，绿中带黄，朵朵红蓼绽于枝头，虽细小但仍灿烂夺目，与画中其它草木相比更显生气。一只老龟正从水中缓缓爬上岸，未及出水，便被栖于红蓼上的小虫所吸引而驻足侧首仰视，后足仍浸于水中，安逸闲适。此画无款，钤残印一方不可辨，不见著录。

一七一

此图绘两树枝从画幅伸出，其中一枝倒垂，一枝横斜，上缀有数片苍翠绿叶，色彩从叶片中心开始渲染，颜色由深至浅，均匀自然。倒垂的枝条上一只猿猴攀援其上，身形矫健，其双腿自然盘绕，猿臂颀长，一臂向上抓住另一枝，将自身重量全部依托在纤细的树枝上，身体前倾，另一臂向前方的蜘蛛网探出，看似即将触及但却有些难度，好像想要抓住栖于中心的蜘蛛，充满动感，双目圆睁，神情专注，



《蛛网攫猿图》，南宋，绢本设色，纵 23.8 厘米、横 25.2 厘米，故宫博物院藏

惟妙惟肖。整幅画面用笔精细，树叶的茎脉、猿猴身上蓬松的绒毛根根分明，蜘蛛网更是纤细轻薄，充分展现了画家高超的写实功力。此画无款，旧题易元吉作，但与其传世画作有所区别，因而仍作无名氏作。对幅有乾隆皇帝的题诗，钤“太上皇帝之宝”、“八征耄念之宝”等印玺多方，此图原载《烟云集绘册》，曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

一七二

无款 猿鹭图 页 南宋 绢本设色 纵23.3厘米、横23.8厘米 上海博物馆藏

此图于画幅右侧绘一株老松，树干虬曲盘折，枝叶苍翠茂密，细劲有力，老松上有古藤缠绕而上，蜿蜒至树梢进而下垂，与刚直的松树对比鲜明，藤叶疏疏落落，在细密的松针中隐现，老松下另有劲草野竹成簇。一只长臂猿猴蹲坐于老松树干的盘折横斜处，一只手将一雏鹭紧抱怀中，另一只手臂向上抬起，似在与立于上方树梢的白鹭交流，白鹭急切地向下俯身，伸长脖颈鸣叫，似向猿猴或抗议或乞求，而猿猴臂弯间的雏鹭则双目圆睁，绝望得昂首哀鸣，整幅画面情态紧张，充满动感和戏剧性，饶有情趣。猿猴肢体除脸庞外均以水墨渲染再细笔勾勒，毛发茸茸有质感，白鹭则白粉渍染，两者黑白对比，猿猴的矫健、恃强凌弱与白鹭的纤弱和无助构成了鲜明的对比。此画无款，但猿猴的笔法造型与北宋善于画猴的易元吉有相通之处，明代初年，此作曾入内府，钤有“纪察司印”朱文半印。明代末年，又经朱常淓收藏，钤有“潞王之宝”印，入清后，曾经允礼收藏，钤有“芳林主人鉴赏”印。

一七三

无款 猿猴摘果图 页 南宋 绢本设色 纵25厘米、横25.6厘米 故宫博物院藏

此图绘深山野林中，黑白二色的三只猿猴攀援栖止于树枝上。画幅构图集中在右侧，绘巨石屏立，石后野草细竹丛生，下方还有簇簇红果点缀在绿草之间，鲜艳喜人，十分醒目，一株老树于石间横斜而出，枝干盘折下压，树叶绿中带黄，这些植物的出现不仅弱化了山石嶙峋严峻的质感，同样点明了时节当为秋日，虽萧瑟而又有果实成熟。一黑一白两只猿猴正相对蹲坐在树干上品食红果，黑猿背向观者，侧首细视，手中轻拈一颗红果，白猿则神态专注在细细品尝，形象生动可爱。下方较为纤细的树枝上另一黑猿攀援其上，右臂紧握，双腿盘绕，左臂伸手采摘山石下簇簇饱满透亮的红果，身姿矫健活泼，其贪食、欣喜之态被刻画得惟妙惟肖。此图笔墨高超，技巧精湛，山石用小斧劈皴以表现坚硬质感，树木枝叶双勾填色，猿猴渲染后施以细笔描画茸毛，功力深厚。此画无款，画面钤有“黔宁王子子孙孙永保之”、“都尉耿信公书画之章”、“信公珍藏”、“安国珍玩”等印多方，对幅有清代著名收藏家耿昭忠题记，曾经沐璘、耿昭忠、安岐收藏，《石渠宝笈》著录。

一七四

无款 群猿食果图 页 南宋 绢本设色 纵24.3厘米、横24.8厘米 故宫博物院藏

此图绘山石凭立，杂草丛生，一株老树从画幅右侧倒垂出枝，其上共有三只猿猴采食红果。其中，一黑一白两只猿猴相对蹲坐于上端树干，正尽情品食，另一只黑猿则意犹未尽，攀援悬挂于树枝上，伸手采摘更多的果实，生动有趣。此图用笔精工，刻画细致，

是为写生佳作。此画无款印，裱边旧题签为“易元吉群猿拾（食）果”，但究其画风，与易元吉无涉，故改名为无名氏所作。对开有乾隆帝题诗，钤“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”等印玺，原载《四朝选藻册》中，曾经清内府收藏，不见著录。

一七五

此图绘一只硕大的河蟹高举蟹钳，张牙舞爪，栖于残荷之上。整幅画面枯寂冷清，几叶折芦疏疏，从画幅左侧延伸而出，向下偃伏，细劲有力，一片荷叶枯黄残败，边缘破碎，莲蓬早已饱满成熟，莲梗由于无法承受河蟹的重量而折断，而河蟹生龙活虎，为萧瑟的气氛增添了一丝生气，此画用笔粗细兼备，较为粗犷野逸。此画无款，钤鉴藏印“金陵□□□□”，旧题签为黄居寀所作，但究其画风与精工细致的黄氏相差甚远，因而改作无名氏所画，对开有清乾隆御题诗一首：“从来螯蜿善横行，稻熟秋风意气生。甲介向称无所畏，如何每入膳人烹。”钤“古稀天子”、“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”等玺印多方，原载《烟云集绘册》中，曾经清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。



《晚荷郭索图》，南宋，绢本设色，纵 23.9 厘米、横 24.7 厘米，故宫博物院藏

一七六

无款 荷蟹图 页 南宋 绢本设色 纵28.4厘米、横28厘米 故宫博物院藏

此图绘池塘中水波涟涟，浮萍碎藻，枯荷败叶，芦荻瑟瑟，一片秋日凄清荒寒之感，一枝残荷倒伏于水面之上，垂头丧气，枯黄凋零，有虫蚀痕迹，早已没有往日生机。一只河蟹伏于荷叶之上，高举蟹钳，张牙舞爪，仍在用力向上攀爬觅食，生气蓬勃，在一片寂寥中仿佛它已是这一方天地中的主宰。此画意境生动，别出心裁，且写实技艺高超，用笔精工细腻，生动写实，莲梗荷叶上的细小毛刺、纹理叶脉、蟹腿上的绒毛、蓼叶上的虫蚀残洞以及当阳、向背、转折的变化等都被细腻地刻画出来，尤其是河蟹的描绘更加缜密严谨。此画无款，左下角钤有残印一方，其印文不可辨，不见著录。

一七七

此图绘寂寂庭院，一角湖石从画幅右侧探出，玲珑瘦劲，旁有两株秋葵盛开，叶翠花繁，颜色艳丽鲜妍，有宫廷富贵之气象。石旁花下有两只乳犬蜷缩在一起酣然入睡，肥圆如球，毛发茸茸，意态安详，看护在一旁的母犬被空中一对翻飞缠绵的小虫所吸引，正昂首凝神细视，神情专注，其长毛飘扬却纹丝不乱，仪态端庄。另有一只乳犬并未入睡，而是伏在地上，同样被小虫所吸引，回首仰视，眼神当中充满好奇。图绘母犬与小

犬的生活小景，刻画精工，形神俱佳，风格典雅，气氛安逸闲适。此画无款，曾经明周定王府收藏，钤有“定府珍藏”、“图书府镜定印”、“御题图书府”朱文葫芦印，明赵宧光藏，有“宧光”印，入清后由季振宜收藏，钤“季振宜藏画”印，又有卞永誉的“卞令之鉴定”印，另有“筱房审定”印，不见著录。



《秋庭乳犬图》，南宋，绢本设色，纵 24.2 厘米、横 25.4 厘米，上海博物馆藏

一七八

无款 鸡冠乳犬图 页 南宋 绢本设色 纵24.5厘米、横25.5厘米 河北省博物馆藏

此图绘春日艳阳下，庭院当中，太湖石玲珑剔透，瘦漏有致，石下芳草如茵，有三只乳犬卧于草上，一只安眠，另外两只则伏地休息，其颜色均黑白相间，茸毛根根分明。母犬蹲卧在旁，回首照料乳犬，神态安闲，眼神当中充满爱意。太湖石旁有几株鸡冠花盛开，绿叶纷披，青翠欲滴，花朵颜色鲜艳如胭脂，美艳非凡，吸引了蛱蝶双双正款款飞来，充满平和喜乐的气氛。此图用笔工细，写实技法精湛，设色明媚，无款，钤有近人杜是收藏印二方，不见著录。

一七九

无款 萱花乳犬图 页 南宋 绢本设色 纵23.6厘米、横24.5厘米 河北省博物馆藏

此图绘夏秋之季，萱草萋萋，碧色苍苍，几朵萱花绽放其间，设色淡雅清丽，另有几朵蓓蕾缀于草间，旁边立有一只母犬，正俯身细视身前的四只乳犬嬉戏打闹，抱成一团，母犬神态慈祥，眼神当中充满爱意，乳犬则无忧无虑，尽情玩耍，生动活泼。自古以来人们常以萱花喻母亲，象征平凡伟大的母爱，此图中虽然只描绘了母犬对乳犬的万般爱护，但也是对母亲爱子情深的隐喻，意义深远。此图无款，钤有“杜是收藏书画”、“杜是鉴藏书画之印”两方收藏印。

一八〇

无款 犬戏图 页 南宋 绢本设色 纵24.5厘米、横24.5厘米 辽宁省博物馆藏

此图绘秋日庭院当中，一方太湖石玲珑剔透，瘦漏有致，通过其孔洞得以窥视石后繁荣景象，趣味非凡。石下绿草茵茵，小菊野花缤纷点缀于其间，石后一株秋葵嫣然开放，敷色典雅端庄，秋葵花有的盛放，有的半开，有的含苞，花瓣渲染均匀自然，绿叶青苍翠润，令人心生“我言秋日胜春朝”之叹。庭中有一狮子犬静卧，张口吐舌，似在纳凉休憩，昂首卷尾，正凝视空中翻飞的一对蝴蝶，狮子犬毛发细密，黑白相间，精致整齐，勾勒一丝不苟，目光炯炯，神态温顺而愉悦安详。此画无款，但从其精致画风和富有生活情趣来看，应当属于南宋画院画家手笔。图中钤有明代“太监王说收藏书画记”朱文方印，另有两方收藏印已不可辨识，可能曾是一本册子中的一开，不知何时散出，为近人

收入《宋元明杂画册》中。

一八一

无款 雪溪放牧图 页 南宋 绢本设色 纵25.7厘米、横26.6厘米 故宫博物院藏

此图绘溪岸平远，草地上白雪皑皑，天色清寒，数株寒树傍立溪边，树下木叶萧萧，一戴笠牧童正牵一水牛在岸上前行。然而水牛并不情愿，它将四蹄死死钉在地上，身体用力后拉，却又限于鼻环的控制而无法自由行动，牧童则恰恰相反，他将绳子扛在肩上身体用力前倾，但由于势单力薄，无力与水牛抗衡，因而依然无济于事，局面陷入了僵持，两者刻画都是惟妙惟肖，观者能够明显感受到水牛与人都在暗暗积蓄力量，且一大一小，一壮硕一瘦弱的明显对比，使画面充满了戏剧性与丰富的想象空间。与这般对抗的局面相比，雪后天地的静默无声、纯然无染，远方的空阔浩渺，周围环境的清旷萧瑟，则更显静谧安详。画家以淡墨染天地清溪，以留白表现雪地，双勾填彩画树干，双勾或攒笔点树叶，笔简意繁，恰到好处。此图不知原载何册，无款，裱边旧题签为“宋夏禹玉雪溪放牧”，夏禹玉即南宋夏珪，但画中风格，实是夏珪前的作品，故改题无名氏作。画中钤一印不可辨，不见著录。

一八二

无款 柳阴牧牛图 页 南宋 绢本墨笔 纵23.2厘米、横24.1厘米 故宫博物院藏

此图绘巨柳一株顶天立地，“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦”，树干粗壮有力，柳枝向下倒垂，随风舞动，柳叶纷披，茂盛非凡，盛夏之葱茏可见一斑。树下有清溪草坡，绿草茵茵，一头水牛静立，身材健壮，毛发细密根根分明，它双眼圆睁，正昂首眺望，哞哞鸣叫，似乎在召唤远方的伙伴，引发观者的想象，意趣无穷。另一侧柳荫下溪水边，一牧童背向观者静坐垂钓，专注用心，全然没有理会水牛的叫声。除水牛的勾画之外，此画用笔较为简率，墨色丰润，溪水用淡墨轻染，古柳、野草等都是草草而成，有自然野逸之风。此画无款，钤“史国生”藏印一方，不知原载何册，不见著录。

一八三

无款 牧牛图 页 南宋 绢本设色 纵23.6厘米、横24.5厘米 故宫博物院藏

此图绘枯树寒柯，盘根错节，在画幅左侧向右上方伸出，树枝疏密有致，其上并无一叶的点画，可见天气清寒已至深秋之际。树下一头水牛，身躯肥硕庞大，正在缓缓前行，神态悠闲恬淡，与世无争，一牧童身着短衣短裤，似刚从水中登岸尚未放下衣裤，他爬在牛首，双手紧握牛角，一脚蹬地，另一脚踩在牛头上，动作熟练自如，水牛微微颔首非常配合，可以想见不久之后牧童骑在牛背之上，口吹横笛悠然归家的场景，村落遥遥，牛行迟迟，“长年牧牛百不忧”的农家生活如此淡泊自在，令人欣羡。此画无款，旧题签为“李唐牧牛图”，但观其画风，与李唐不甚相同，故改为无名氏作，原载《宋元宝绘册》中，不见著录。

一八四

无款 秋溪放犊图 页 南宋 绢本淡设色 纵32.4厘米、横24厘米 故宫博物院藏

此图绘秋林溪岸，天色渐晚，牧童牧牛晚归之情境。溪水蜿蜒，从远方潺湲而来，水渚沙岸上有簇簇芦荻浅草。岸上树木疏疏，秋林清旷，枝叶繁茂细密，有参天之势，似有风穿林而过而正沙沙作响。一牧童身背斗笠，头扎小髻，跪坐在一头身材壮硕肥厚的水牛身上，正渡过清溪来到对岸，水牛后蹄犹浸在水中尚未登岸。牛行缓缓，但牧童仍焦急地扭头回视对岸尚未渡水而来的小牛犊。牛犊孤独无助，昂首鸣叫，四蹄刨地，作欲渡而又未渡状，其胆小怯懦，逡巡不前的情态被刻画得形象生动，惟妙惟肖，而牧童关切的神情也显露无遗，富有生活情趣，可见画家精湛的写实技巧。此画无款，画中钤有“都尉耿信公书画之章”、“墨林秘玩”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等藏印多方，说明此图曾经明人项元汴，清人耿昭忠，近人庞元济等收藏，对开有耿昭忠题记，此图原载《历代名笔集胜册》中，《虚斋名画录》著录。

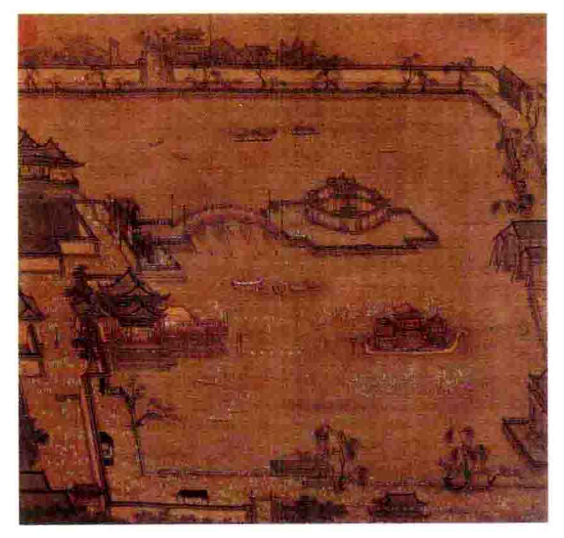
一八五

无款 牧牛图 页 南宋 绢本设色 纵23厘米、横24厘米 故宫博物院藏

此图绘溪水沙岸，上有两处细竹丛生，鲜嫩非常，一牧童卷起衣裤站在溪中，正手持簸箕浣洗物品，并低头细细检视，神态专注。一头水牛四蹄收拢，卧于浅滩之上休憩，伸颈扭头侧视着自己主人，大眼圆睁带有笑意，十分温顺。图中构图简洁，设色淡雅，人与牛造型皆准确生动，两者相对无言，静谧安详，富有生活气息，颇有意趣。此画无款，旧题签为梁楷作，然而究其画风，与梁氏相距甚远，故改为无名氏作。左下角钤残收藏印一角，不可辨，原载《宋人集粹册》中，不见著录。

一八六

此图绘宋代京城汴梁（今河南省开封市）金明池水戏争标的场面，所绘景物与《东京梦华录》所记“三月一日开金明池琼林苑”及“驾幸临水殿观争标锡宴”两条，考之悉合。画面中城池方正，彩旗飘扬，苑墙高筑，墙边细柳袅娜，城中楼阁殿宇重重，间有凉亭船坞等，皆有飞檐斗拱、雕梁画柱，雄伟华丽，富贵堂皇，左下角一牌楼，上书“琼林苑”三字，有点题之效。金明池中央筑有十字平台，其上建有风格别致的圆形殿宇，通过拱桥与水榭楼台相连接，并有石阶通向水中。水中龙船上层楼高阁，装潢精致，两侧各有龙船五艘划动，排列整齐，每艘船上都插有彩旗，上面载有几名水手划桨，一人立在船头摇旗指挥，热闹非凡，此外水中另有数条小船穿游其间。此画画幅虽小，但却容纳了千余人于其中，尤其是苑墙内外人物穿梭往来，熙熙攘攘，可看出安宁盛世之象。人物虽小巧如蚁，但细观之则会发现其比例恰当，姿态各异，形象生



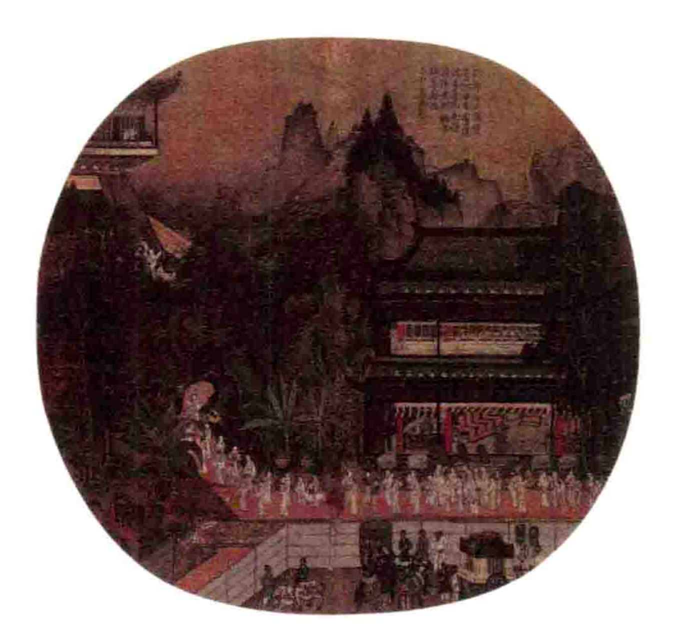
《金明池争标图》，南宋，绢本设色，纵28.5厘米、横28.6厘米，天津博物馆藏

动，有很高的艺术价值，此外，宫殿楼阁、船只的精细描绘，龙舟赛事、人物活动都为研究当时的历史、风俗民情等提供了丰富的图像资料。

此画左下有楷书款署“张择端呈进”五字，后经专家鉴定有两种意见：其一，从落款看不像后人添写，如此精细熟练的工笔画应出王尚手，可能是张择端早年作品；其二，从图中的风格及景物看为宋画无疑，或为南宋人之摹本，即此已是瑰宝。虽无定论，然而其本身所具有的重要历史与艺术价值，确已公认。此图为明代安国、项子京鉴藏。

一八七

此图绘后宫妃嫔们出游归来，在侍女陪同下回到宫城中的情景。图中远景处远山屏立，如刀削般锋利坚硬，直指天空；中景处有远近、高矮不同的两处楼阁，皆作飞檐斗拱，装饰华丽，远处高楼上有人正凭栏而望出行的空前盛况，而近处的两层殿阁中已布置妥当，殿内设有御座和木椅数张，长案上陈设有鼎彝等类器物，另有各式盆栽，殿外的甬道上铺有颜色鲜艳的地毯，在雉尾扇下，后妃们徐徐而行，姿态端庄，众多宫女陪侍在侧，神态恭敬，排成长长的队列。此处实是一处宫廷苑囿，庭院内太湖石玲珑奇巧，韵致天然，还植有芭蕉树木，枝叶茂盛非常，另外有车骑随从等正在听候命令。此画尺寸虽小，却场面宏大，构图层次繁多，布景复杂，界画工整，用笔纤细，设色富丽，可能是画院画家奉命而作的纪实作品，具有很高的文物价值。此画无款，旧题赵伯驹所画，但证据不足，因而改为无名氏所作，画幅钤清初耿昭忠及清内府等鉴藏印，《石渠宝笈》续编著录。



《宫苑图》，南宋，绢本设色，纵 24.5 厘米、横 24.5 厘米，台北故宫博物院藏

一八八

无款 九成避暑图 页 南宋 绢本设色 纵28.8厘米、横31.6厘米 故宫博物院藏

此画构图饱满充盈，工笔重彩，青绿设色，金碧辉煌，绘唐代皇帝的避暑行宫九成宫。图中青嶂屏立，群峰巍峨，林木葱茏，山涧飞瀑，流水淙淙，九成宫即坐落于如此青山绿水之间，琼楼玉宇重重叠叠，鳞次栉比，碧瓦朱梁，充满富贵堂皇的皇家气象，此外另有小桥流水，亭台水榭，游舫画船，突出了行宫与其它宫殿的与众不同，即与自然更为亲近。楼宇殿阁、水榭游船上，都有身着各色朝服的文武百官，有的群集议事，有的似在等候召见，有的漫步山水之间自得其乐。此图虽画皇室宫殿以及百官朝臣，但却将其置于山野之间，意在表现即使身在庙堂，也有林泉之乐的向往，所谓“醉翁之意不在酒，

在乎山水之间也”。图中建筑、船只等用界画方式表现，用笔缜密精严，一丝不苟，山石树木的勾勒填色也十分精细。此图无款，画中钤“乾隆御览之宝”、“养心殿鉴藏宝”、“嘉庆御览之宝”、“石渠宝笈”共四方印，裱边旧题签为“李思训九成宫避暑”，后经学者考证，认为不是李思训的真迹，故改为无名氏作。对开有乾隆的御题诗，曾经清内府收藏，《石渠宝笈二编》著录。

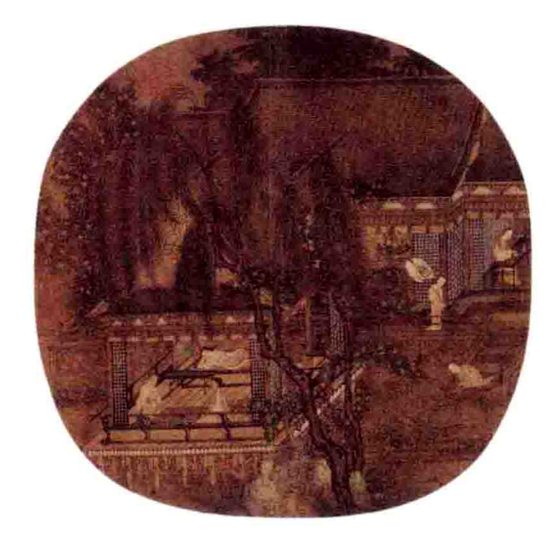
一八九

无款 江山殿阁图 页 南宋 绢本设色 纵23.2厘米、横24.3厘米 故宫博物院藏

此图为界画，呈对角线构图，右上部分画荷池岸柳，湖山清旷，留白处为湖水，清幽沉静不见波澜，水中浮萍聚散，岸边一株柳树迎风而立，柳丝拂水，远山青碧，在云烟中更见飘渺朦胧；而左下部分则充实饱满，绘精致复杂的殿台楼阁，有水榭、廊桥、庭院、露台、朱栏、绿树等，用笔精工严谨，一丝不苟，层次深远丰富，重重叠叠，屋宇高低错落，鳞次栉比，令人目不暇接。在如此湖山美景中有这样一处院落，可见其主人身世家境之显赫，也可见其对安静闲适生活的向往和追求。庭院深深，繁复绮丽，而仅有数人活动其间，有的静坐高台，有的闲庭信步，意态悠闲安详，使画面更添一份空寂和沉静。此画无款，画中钤三印不可辨，不见著录。

一九〇

此图绘夏日荷塘中有一敞轩水榭，格调雅致端庄，掩映在绿树繁荫当中。水榭以整齐排列的木桩支起，塘中莲叶田田浮于水上，碧色无穷，水榭前，岸边有绿柳湖石，湖石以青绿渲染，古雅艳丽，绿柳高挑，枝繁叶茂，随风轻舞。水榭中常有凉风穿过，最宜纳凉，图中近景处的亭台内有两位峨冠博带的高士正对坐博弈，皆神情专注，凝视棋局，细细思忖良策，旁边一榻上另一高士侧卧小憩，一手支颐，神情萧散略显疲惫，似也在关注棋局战况，榻前横放一架古琴，可见文人琴棋书画之雅兴。除了三位高士雅集之外，与亭台相连的楼阁内有仕女三人，一人静立执扇，一人在屋内伏案玩赏手中器物，另一人则蹲在台阶上在池中濯手抚莲，皆仪态端庄娴静，容貌姣好。此图人物衣纹与花草用笔皆纤巧精致，并以界画手法表现水榭凉台，将其置于青绿山水之中，清新宜人，整幅画面意境安闲，是为佳作。此画无款，裱边旧题签“赵伯骕荷亭对弈”，无据，因而改作无名氏所作。画中钤有“项元汴印”、“项墨林父秘籍之印”、“庞莱臣珍藏宋元真迹”等印，曾经明项元汴，近人庞莱臣收藏，原载《历代名笔集胜册》中，《虚斋名画录》著录。



《荷亭对弈图》，南宋，绢本设色，纵 22.5 厘米、横 23.8 厘米，故宫博物院藏

一九一

无款 层楼春眺图 页 南宋 绢本设色 纵23.9厘米、横26.4厘米 故宫博物院藏

此图绘湖山清旷，微风吹过后，湖面泛起鳞鳞细浪，远处云烟微茫，有遥岑起伏，水汀陂陀，湖上有一帆船正向岸边的层楼驶近，风帆饱满，可见其行驶速度之快。图中近景处，山石斜矗，山坡上有嘉木四株，几乎结成一簇，枝繁叶茂，树下点点繁花怒放，衬于绿叶之间，可见春日江山晴暖明媚，花草生香。山石后，树荫下有一层楼临湖而立，用笔精工严谨，格调典雅端严，楼上有两位白衣仕女凭栏而望，将观者视线引向湖面，似在欣赏春日胜景，又似在等待游帆归来。此画无款，旧题签为“燕文贵层楼春眺”，但其画风与燕氏不甚相符，实为后人所添写，故改为无名氏所作，对幅有乾隆御题诗，钤“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”等乾隆内府诸收藏印以及“都尉耿信公书画之章”，原载《四朝选藻册》中，曾经清人耿昭忠、清内府收藏，《石渠宝笈》续编著录。

一九二

无款 飞阁延风图 页 南宋 绢本设色 纵26厘米、横23.5厘米 故宫博物院藏

此图取边角之景，绘一楼台，雕梁画柱，红窗绿瓦，装潢甚是华丽，楼台高阁之中，有两位仕女凭栏远眺，并有所交流，将观者的视线引向远方的无尽之处，意境空阔邈远。另一位仕女则在阁中于桌前泛览古玩，神态安详。楼台前有古松一株，画幅只截取最上端的松枝，但从其虬曲盘折之态以及松针的茂密苍翠，可以想见古松之粗壮，松树掩映当中，一座亭楼的屋檐隐隐可见，并无其余景物，与“乱山藏古寺”颇有异曲同工之妙。画中无款，裱边旧题签为“王诜飞阁延风”，但其画风与王诜颇有不同，故改为无名氏所作，画中钤有二印（一半印）不可辨，对开有乾隆御题诗，钤“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”、“自强不息”等印，原载《四朝选藻册》中，曾经清内府收藏，不见著录。

一九三

无款 清风摇玉佩图 页 南宋 绢本设色 纵13.8厘米、横22.3厘米 重庆市博物馆藏

此图绘水波荡漾，苍松傲立，远方有仙山楼阁，云烟飘渺之中，一美人髻发高梳，环佩叮当，着华服立于云朵之上，宽袖长裙，衣带飘举，彩绦纷飞似仙人，色彩鲜艳柔丽，面容姣好，神态安详温和；其后有两位侍女服侍在侧，梳有双髻，宽袖长裙随风而动，其中一人手持如意，秀丽端庄。美人如花隔云端，画中女子隐然有仙家气象，并非普通世间女子，因其升于水上，立于云端，似为洛神，“翩若惊鸿，婉若游龙”，“皎若太阳升朝霞，灼若芙蕖出渌波”。

此图左下角有小楷书“李瑛”款。李瑛为绍兴间画院待诏，善作花鸟、禽兽，亦能山水、人物，但据专家考证，此款系后添，未必是李瑛真迹，因而改为无名氏所作。画幅右侧题“清风摇玉佩”，款“上兄永阳郡王”，下钤“癸酉□□杨姓之章”印，乃宁宗皇后杨妹子所题。永阳郡王即杨次山，此画为一册八图之一，曾为明项元汴、清周寿昌、近人王缵绪等所藏，一九五〇年王氏捐与西南博物院（重庆市博物馆前身）。清人方濬颐曾将此册著录于所著《梦园书画录》中。

一九四

无款 樱桃黄鹂图 页 南宋 绢本设色 纵12.1厘米、横26.1厘米 上海博物馆藏

此图绘夏日中，一枝樱桃从画幅左下延伸而出，叶片舒展寥落，并不茂盛，部分有翻卷，敷色苍翠深沉，樱桃果点缀在枝头，鲜红透亮，玲珑剔透，直接用朱红点染而不作勾勒，其中还有几颗尚未熟透，仍呈青色。两只黄鹂鸣翠枝，其中一只昂首挺立，另一只俯身伸颈，似在细视细嗅樱桃的果色与果香，黄鹂描写真实生动，羽色鲜黄亮丽，夹杂黑色斑纹，与红果绿枝相映，缤纷灿烂，气韵端庄高华，有太平盛世之象，是南宋写生花鸟佳作。画上题名“樱桃黄鹂”，接书“上兄水阳郡王”，是宋代宁宗皇后杨氏手迹，小字上钤“癸酉年春杨姓之章”朱文印，表明是她于宁宗六年（1218）颁赐给其兄杨次山的。

一九五

此图绘野地草坡上，有琼花一株，其上绿叶以双勾填色画成，青翠茂盛，琼花洁白如雪，成簇开放，清新宜人，风姿淡雅，系用白粉直接点染而成，并无勾勒。琼花以其独特风韵及浪漫的轶事传说成为了千古名花，欧阳修曾盛赞其为“举世无双”之花，宋代张问也曾作《琼花赋》赞其：“俪靓容于茉莉，笑玫瑰于尘凡，惟水仙可并其幽闲，而江梅似同其清淑。”可见琼花之美是如何深入人心的。画中琼花树下野草丛杂，有两只锦鸡，其身上有白色圆点，是为真珠鸡。其中雄性真珠鸡昂首挺胸，单足立于石上，其冠羽华丽精美，色彩鲜艳，双目炯炯有神，气度雍容，而石下立有一只雌性真珠鸡，羽色虽相形见绌但仍美艳，它抬头仰视着自己的伴侣，眼神中充满敬畏和爱慕、欣羡之情，此画意境悠闲安详，生动有趣。画幅右下角小楷书款“臣韩佑”，韩佑为石城（今江西石城）人，绍兴间画院衹候，善写生小景，花鸟草虫以林椿为师，但据专家考证，此款系后添，未必是韩佑真迹，因而改作无名氏所作。画幅右侧有“琼花真珠鸡”题字，又有小款“上兄永阳郡王”，下钤“癸酉□□杨姓之章”，是宁宗杨皇后所书，并赠与杨次山者。画中又钤有“檇李”、“子京所藏”、“墨林秘玩”、“项子京家珍藏”等印，可见其曾为明项元汴所藏。右部外边有清人姚元之题记。民国间，此图（一册八图之一）为唐鸿昌、王缵绪先后所得，一九五〇年王氏捐与西南博物院（重庆市博物馆前身）。



《琼花真珠鸡图》，南宋，绢本设色，纵 13.8 厘米、横 22.3 厘米，重庆市博物馆藏

一九六

无款 荷塘飞燕图 页 南宋 绢本设色 纵13.8厘米、横22.3厘米 重庆市博物馆藏

此图绘夏日荷塘中，“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”，塘中蒲草茂盛挺拔，参差错落，浮萍翠藻聚散离合，而莲叶田田，有的浮于水面，有的亭亭玉立，荷叶翻卷、向背、高低不同，姿态各异，叶脉纹理清晰可见，当中点缀几朵红莲，花瓣以白、红两色渲染，柔和自然，其中有的含苞，有的半放，美艳多娇，“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”。荷花香远益清，引得四只飞燕翩跹而来，燕尾如剪，小巧可爱，在荷塘上空盘桓，另有两只翠鸟一前一后飞向远处。此画在盛夏的光阴中，未见暑热聒噪，却因一池青荷给人以清冽雅致、宁静祥和之感。此画左下角署“马麟”款，但据专家考证，此款系后添，并非马麟真迹，因此改为无名氏所作。此画钤有“子京”朱文葫芦印、“项墨林父秘籍之印”、“长沙周氏”、“墨林山人子京项氏元汴精玩书画之印”等印多方，说明其曾被项元汴、周寿昌所收藏，民国间，分别为唐鸿昌、王缵绪所藏。画心左部外边有方濬颐楷书五绝一首，作于清同治丁卯（公元一八六七年）冬，方氏曾将此图（一册八图之一）著录于所撰《梦园书画录》中，该册后有姚元之、周寿昌跋。

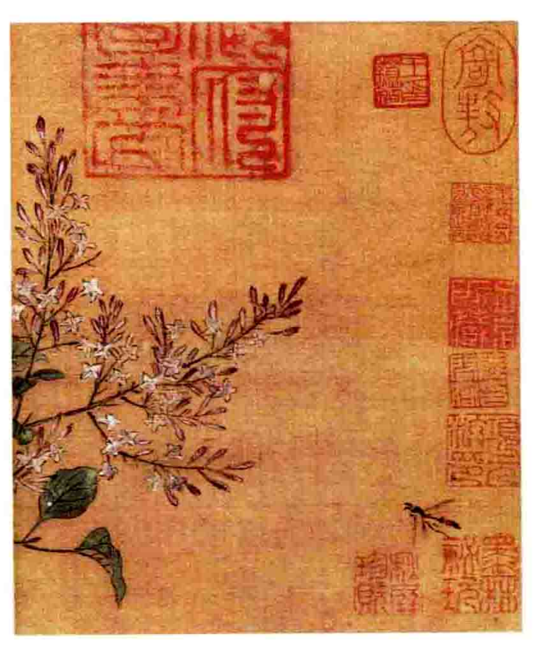
一九七

无款 鹌鹑图 页 南宋 绢本设色 纵13.8厘米、横22.3厘米 重庆市博物馆藏

此图绘山石野坡上，野草成簇，野花盛开，另有几根荆棘延伸而出，瘦硬盘折，坡上共有雌雄鹌鹑两对，低处的一对正互相对望，耳鬓厮磨，缱绻缠绵，充满无限爱意与柔情，令人欣羡。高处的一对当中，一只正回首凝望，另一只在其身旁低头觅食，坡下另有一只掩藏在石后草丛间，凝神细视，也使观者的目光集中在低处爱意绵绵的佳侣身上，意趣无穷。画幅右下角署“陈居中”款，陈居中为宁宗嘉泰年间画院待诏，工人物、马匹，但据专家考证，原作一名款不清晰，并非陈居中所作，因而改作无名氏所作。画面上方钤有“御府图书”朱文印，说明其曾为南宋宫廷内府所藏。此画为一册八图之一，明代为项元汴所得，清代归周寿昌，清末归云南唐鸿昌，民国间为王缵绪所得。该册八图，清人方濬颐于《梦园书画录》中曾著录之。

一九八

此图绘丁香一枝，疏叶繁花，由下向上斜向出枝，枝上绿叶疏疏，颜色青翠，有大小、向背之别，叶片偶有翻卷；枝头缀有朵朵丁香，有的盛开，有的仍是花苞，花朵细小清瘦，以白、紫红两色渲染，色彩柔和自然，艳丽典雅。丁香香气馥郁，引得游蜂飞来采蜜，一左一右，翅膀轻薄透明，尾部有鲜艳红斑，形象十分生动。此画花枝下方虽有



《丁香飞蜂图》部分，南宋，绢本设色，纵 13.8 厘米、横 22.3 厘米，重庆市博物馆藏

"林椿"小楷款，但经专家考证，恐是后人附会，因而改作无名氏所作。画幅上方有宁宗杨皇后"上兄永阳郡王"题字，又有"御府图书"印，知其曾为宫中之物，画上钤"寄敖"印，曾为明时项元汴所藏，民国间为唐鸿昌、王瓒绪收藏，后归重庆市博物馆。画心外部右边有方濬颐五绝一首，左部外边有姚元之作林椿小传，曾为方濬颐所藏，并著录于《梦园书画录》中。

一九九

此图绘明媚春日中，花从一簇从底部蔓延开来，画面只截取了花丛上端，参差错落，铺满了画幅下半部分。花丛中枝叶茂盛，各式叶片形状不同，姿态各异，颜色苍润青翠，枝头有白色、紫红色蜀葵成簇盛开，颜色渲染均匀柔和，白色高洁娴静，紫红色则艳丽华贵，另有一簇蜀葵颜色白中透紫，兼具二者风韵，还有朵朵花苞缀于其间尚未开放，但仍可想见不久之后花团锦簇的美丽景象。花丛附近有三只蛱蝶飞舞，蝶翅翩翩，蕴含春意无限。此图左下角书"李从训"小款。李从训为北宋徽宗时画院待诏，绍兴间补承直郎，赐金带，其善作释道人物、花鸟，敷彩高妙，迥异时辈，但经专家考证，恐是后人附会，故定为无款。画幅中上部钤"御府图书"印，知此图（一册八图之一）曾是南宋宫中之物，又钤有"项子京家珍藏"、"墨林山人子京项氏元汴精玩书画之印"、"项子京印"、"周"等印，说明其曾为项元汴、周寿昌等所藏。民国间归唐鸿昌、王缵绪。清人方濬颐曾将此图（一册八图之一）著录于其《梦园书画录》之中。画心外部分别有周寿昌、方濬颐题字。



《蜀葵飞蝶图》部分，南宋，绢本设色，纵 13.8 厘米、横 22.3 厘米，重庆市博物馆藏

二〇〇

无款　葵花狮猫图　页　南宋　绢本设色　纵13.8厘米、横22.3厘米　重庆市博物馆藏

此图左侧绘一方太湖奇石立于庭院当中，玲珑奇巧，瘦漏有致，石下细草茵茵如盖，几株葵花围绕湖石周围，长势茁壮，花繁叶茂，高于湖石之上，有的斜向生枝，仪态万千，有的半藏在石后，似美人通过蚀洞窥视前方，俏皮可爱，葵花花瓣白中透有紫红，渲染均匀自然，艳丽妩媚中不失高贵典雅。石前花下有一只母猫蹲坐，神态安详，另有三只幼猫，其中两只在地上摸爬滚打、嬉戏打闹，生动活泼，另一只则依偎在母猫身边，楚楚可怜。此画左下角有"臣许迪"小款。许迪，毗陵（今常州）人，曾学于僧居宁门下，后为宫廷画师，善作花卉、奇石、禽兽，生趣盎然，各臻其妙，但经专家考证，恐是后人

附会，故作无款。

画幅右侧“葵花狮猫”画名，有小款“上兄永阳郡王”，钤“癸酉□□杨姓之章”，是宁宗皇后杨氏所题。画面上又钤有“退密”、“长沙周氏”等印，即曾为项元汴、周寿昌等收藏。方濬颐曾将此图（一册八图之一）著录于其所撰《梦园书画录》中。书面外部左右分别有姚元之书许迪小传和方濬颐书五绝诗。

二〇一

无款 绿茵牧马图 页 南宋 绢本设色 纵13.8厘米、横22.3厘米 重庆市博物馆藏

此图绘山峦平缓起伏，山坡上松树苍翠挺拔，绿草茵茵，浅草才能没马蹄，平林漠漠，牧马人站在高处，手持马鞭，于树下眺望休憩，树上红绿相间，景色宜人。草坡上共有七匹马于其间觅食、嬉戏、休息，近景处一黑一白两匹马正低头觅食，旁边一匹黄棕色马回首凝望，草坡中央有三匹马，有的卧地休息，扭头侧望，有的摇头摆尾，生动活泼，另外山坡后还隐约可见一匹马的身影，皆优游于浅草丛中，神态安详自如。此图左下角署“臣马麟”款，但经专家考证，恐是后人附会，故作无款。画幅右侧有宁宗皇后杨妹子题“绿茵牧马”四字，另有小款“上兄永阳郡王”，钤“癸酉口口杨姓之章”。此图乃一册八图之一，明代为项元汴所藏，清代归周寿昌，清末归唐鸿昌，民国间为王缵绪所得，各有钤印于画面。画面右部外边有方濬颐题五言诗，左部外边有姚元之小楷书马麟小传，曾著录于方濬颐《梦园书画录》中。[1]

1 本章撰写时参考过《中国绘画全集·五代宋辽金·5》著录。

第十三章
驰逐弋猎：辽、金卷轴画

契丹族建立的辽（907—1125）、党项族建立的西夏（1033—1227）、女真族建立的金（1115—1234）是与宋代并存的少数民族政权。他们之间既有政治上的纷争也有文化上的影响与融合，文化上的融合在绘画中有突出表现。现存西夏卷轴画几乎全是有关宗教题材的，本书不述。

第一节 契丹精技：辽代卷轴画

辽代（916—1125），又称大契丹国，是由契丹族人建立的王朝。

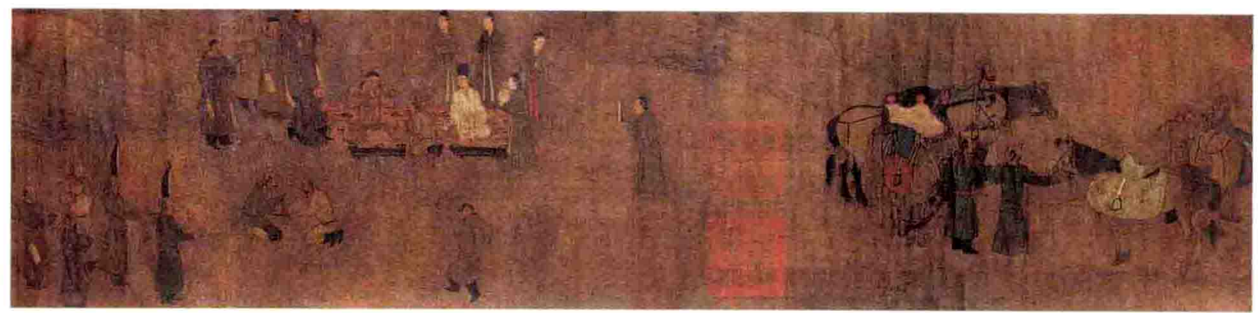
公元907年，契丹族首领耶律阿保机称“天皇帝”，916年登基称“大圣大明天皇帝”，国号“契丹”，改元“神册”。936年南下中原，攻灭五代后晋后，改国号为“大辽”。947年辽太宗耶律德光于开封称帝，并定都于此，正式定国号为“辽”，之后，与960年汉族建立的北宋在政治、军事上长期对峙，1125年为金所灭。辽在与中原、西部各国的斗争与交往中，融汇众长，卓有成效地促进了契丹政治、经济、文艺等各个方面的建设与发展：契丹族为游牧民族，辽朝君臣以农、牧业为发展根基，使之各得其所，共同发展与繁荣；主张因俗而治，开创出两院制政治体制；创造契丹文字，保存了自己的文化。辽代绘画名家有胡瓌、胡虔、李赞华、萧瀜、耶律袁履等，其画作与辽代佚名画家创作的不少卷轴画流传至今，画法、画风甚为独特，是立足本国，融汇中原、西方各国艺术而更新来的，为丰富与发展中国美术史做出了贡献。

一、传世卷轴画

胡瓌，契丹族人，定居范阳（今河北涿县），在世时间约为唐末五代（公元十世纪），擅画本族游牧骑射生活与蓄马骆驼，成就卓著，影响深远。画风巧密细致，有“绝代之精技”之誉。梅尧臣尝题其《胡人下马图》云：“毡庐鼎列帐幕围，鼓角未吹惊塞鸿。”宋刘道醇《五代名画补遗》评云：“善画番马，骨格体状富于精神，其于穹庐部族帐幕旗旆、弧矢鞍鞯，或随水草放牧、或在驰逐弋猎，而又胡天惨冽，沙碛平远，能曲尽塞外不毛之异趣，信当时之神巧，绝代之精技欤，故人至今称之。”[1]宣和御府藏其画作六十五件，如《卓歇图》、《牧马图》、《番骑图》等。现存《卓歇图》卷传为胡瓌

1 宋·刘道醇：《五代名画补遗》走兽门第3，于安澜编《画品丛书》本，第101页。





（传）胡瓌《卓歇图》，绢本设色，纵 33 厘米、横 256 厘米，故宫博物院藏

作。"卓歇"二字不见经传，从《辽史》中的"卓帐"、"卓枪"之语，知"卓"为"立"之意，"歇"作"休息"解，"卓歇"意为牧人搭起帐篷歇息，亦可释为立而暂息。该卷绘契丹族可汗率部下骑士出猎后歇息饮宴情景。可汗着契丹服，其妻着漠装，盘坐于地毯上饮宴。男女侍从分列两旁，有跪地进酒者，有舞蹈者，有献花者。另有一些骑士或立，或坐。狩猎刚结束，马上猎物尚未卸下，帐篷尚未支起，骑士们神情显得疲惫。线条繁密劲细而古朴，体现出当时北方游牧民族绘画之特色。本幅无作者款印，引首有清张照书"番部卓歇图"，清高宗弘历书"卓歇歌"；钤鉴藏印记三十方。后纸有清王日来、高士奇、张照题记，经《江村书画目》、《石渠随笔》、《石渠宝笈》续编等书著录。杨仁恺《国宝沉浮录》说："真迹。"

从物质文化角度看，该画人物衣着有助于了解两宋与契丹族（或女真）服饰演变，沈从文说，《卓歇图》所描绘的内容既有与前人记载（如《说郛》卷三引《使辽录》云："北人打围，一岁各有所处，二月三日放鹘，号海东青，打雁。"等）"部分相合，又不尽相合"，"本图如真出胡瓌手笔，反映的宜为当时契丹族衣着形象。可疑处为部分人物多剃去顶发，将四围余发编成二辫垂于肩部，髡顶制度虽为契丹和女真所同用，惟辫发明系女真制度。且帐中妇女头戴高巾，及男女宴饮情形，都和传世陈居中绘《文姬归汉图》文姬辞别一场相同。《胡笳十八拍图》另有迎接蔡文姬的使节，除戴帷帽的蔡文姬，有可能是根据《历代名画记》说的传世阎立本绘《明妃出塞图》。但传世本男子使节袍服上有典型宋式方心曲领，侍从荷校几，从骑装甲，一切都是宋代制度，不会再早。社会市廛背景茶坊种种，且和张择端《清明上河图》部分雷同。所以《卓歇图》产生时代，似有问题，比较合理解释为：一、本图衣着既反映契丹，也反映女真。……二、本画实成于宣和间，为北宋末汴梁市上流行题材，从著名的大相国寺货摊上收入宣和内府，载入著录的。"[1]

李赞华（899—936），本名耶律倍，契丹族人，为辽太祖耶律阿保机长子。初封东丹

1 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，第468—469页。

王，后遭变故被监视而投奔后唐，赐名李赞华。李赞华钦慕汉族儒家文化，认为“孔子大圣，万世所尊”，任东丹王时，全用汉法。尤擅画本族人马，刻画精致，生动真实，妙得神态，享名中原。《五代名画补遗》云：“予于赞善大夫赵公第见赞华画马，骨法劲快，不良不驽，自得穷荒步骤之态，其所短者，设色粗略，人□短小，此其失也”[1]；《图画见闻志》云：“善画本国人物鞍马，多写贵人酋长，胡服鞍勒，率皆珍华。而马尚丰肥，笔乏壮气。”[2]宣和御府藏其画作十五幅，如《双骑图》一、《番骑图》六、《射骑图》一等。现存《射骑图》页（绢本设色，纵27.1厘米、横49.5厘米，台北故宫博物院藏）画一契丹贵族射猎者肖像。一匹装饰华美的骏马（应为蒙古马，身躯低矮，长胴短脚，甚为壮硕）前，站立着一位中年契丹贵族武士，腰挎虎皮箭筒，手握弓箭，正校正箭杆，若有所思。人马刻画颇见功夫，活灵活现，有血有肉。画法线条流畅劲挺，造型准确洗练，设色淡雅明快，风格细腻雅致，属当时传统中原画风，与契丹墓室壁画粗犷的风格迥然不同，表明受到了中原画法的深刻影响。该幅无作者款印，旧题“李赞华射骑图”，左对幅有柯九思、杨维桢题。《石渠宝笈》三编著录。

《获鹿图》卷（又名《射鹿图》卷，纸本设色，纵24.6厘米、横78厘米，艺珍堂藏）画武士飞马弯弓搭箭猎鹿。无款。引首乾隆御题，名此图为《获鹿图》，前隔水及画幅各有乾隆御题诗。拖尾有元朱德润跋，定为李赞华作，又有沈周、宋广、刘以正等家诗跋，鉴藏玺印：“乾隆御览之宝”、“嘉庆御览之宝”等，收传印记有“陆友之印”，一印漫漶不可辨。





辽（传）李赞华《东丹王出行图》，绢本设色，纵27.8厘米、横251厘米，美国波士顿美术馆藏

1 宋·刘道醇：《五代名画补遗》走兽门第3，第101页。

2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第2卷，第21页。

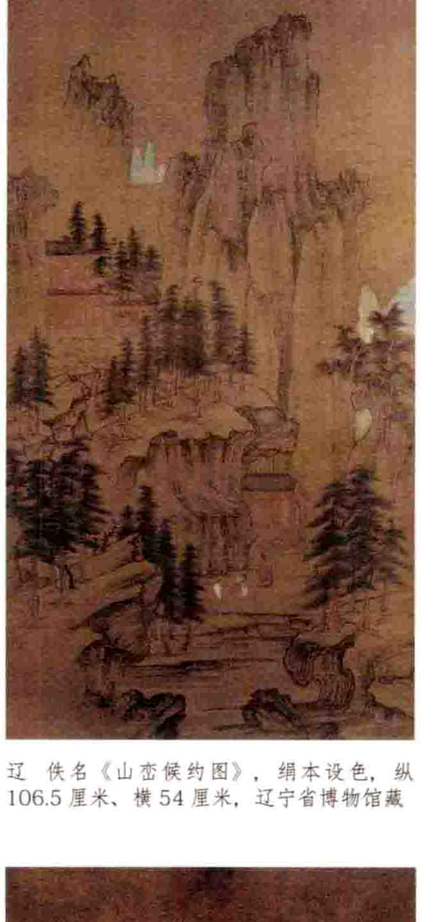
《东丹王出行图》卷（又名《人骑图》卷）绘六人骑于骏马上，姿态各具，衣冠、服饰、佩带的相异暗示出人物身份的不同。马矫健丰肥，左右顾盼，慢跑前行。马背上的东丹王（从前往后数第三位）手执缰绳，面带忧郁，似有所思，情绪正与他弃辽投后唐之心境相合。全幅布局疏密适宜，前后人物顾盼照应，形成行进中的流畅韵律。人马线条描绘细腻精良，设色华丽，为宫廷绘画本色（构图、人物与现藏美国弗利尔美术馆称南宋陈居中《临东丹王还塞图》卷极为相似）。该卷无作者款印；卷末书“世传东丹王是也”七字，亦未款署；旧签题李赞华作；《访美所见书画录》著录；谢稚柳说：“北宋末南宋画”，徐邦达：“恐是绍兴画院复制品。”

二、考古发掘的卷轴画

当代考古发掘中，有辽代古画重见天日。1974年5月，在辽宁法库县叶茂台辽墓7号墓中出土古画两轴：一幅是山水画《山峦候约图》，一幅为花鸟画《竹雀双兔图》。

《山峦候约图》轴虽埋藏地下近千年，仍保存完好。全轴以全景式构图绘人物、云山、树石、楼阁、流水，庭院、楼廊隐映回绕于山石之间，以表现士大夫优游林下的隐居生活为主题。两位高士于院中摆桌对弈，一僮于旁服侍，山下一士夫携杖率二小僮抱琴负酒循溪边小径来访。山岩、树干先勾勒轮廓线后竖向皴擦，针叶横向皴擦，建筑用界笔，造型准确，几处远峰以青绿重彩傅染。水墨淡彩与青绿画法兼具，意境恬静闲适，恰到好处地表现了士人的隐居生活。该画处处可见唐末五代汉族绘画影响，画风略与五代北宋荆浩、关仝山水画派画风一致。此图无作者款署印章，因出土于辽代早期墓葬，创作时间可靠，为研究五代、北宋早期、辽代山水画及当时中原山水画法、画风辐射影响四方提供了可信资料，甚为难得。

《竹雀双兔图》轴出土时挂在棺床小帐内东壁南端，（出土时）保存较为完整。画面中部嫩竹一丛，大者三枝，每枝上栖踞情



辽 佚名《山峦候约图》，绢本设色，纵106.5厘米、横54厘米，辽宁省博物馆藏



辽 佚名《竹雀双兔图》，绢本设色，纵114.2厘米、横56厘米，辽宁省博物馆藏







辽 佚名《丹枫呦鹿图》，绢本设色，纵 118.5 厘米、横 64.6 厘米，台北故宫博物院藏

辽 佚名《采药图》，纸本设色，纵 54 厘米、横 34.6 厘米，山西省应县佛宫寺文物保管所藏

态各异麻雀一只；从竹下野卉杂草疏落，前方草地上两只灰色野兔蹲伏，一仰首张望，一低头啃食嫩草。布局大致呈左右对称，富于装饰趣味；从竹枝叶墨笔双钩，麻雀、花、草、灰兔用笔工致，形象刻画准确，笔法娴熟，生动自然。野花以淡绿加粉着色，厚重浓郁，属青绿重彩画法；兔毛勾后层层渲染，腹部傅粉厚重，与其它不着色的物象形成了鲜明对比，此画应是花鸟画由重彩装饰性走向清淡墨笔画法、画风的过渡代表性作品，对研究花鸟画演变、发展意义重大。此外，该图画法虽随处可见汉族画法影响，但整个画面的对称均衡性构成与强烈的装饰趣味，又有契丹族绘画特色。

现存无款《丹枫呦鹿图》、《秋林群鹿图》、《采药图》等图轴，色彩鲜艳富丽，画风独特，应是出于辽代画家之手，反映了契丹画家擅长画鹿之特点。

《丹枫呦鹿图》轴画以有角雄鹿为首的群鹿正在丹黄掩映的茂密秋林中栖息游玩，或立，或卧，或隐，仿佛被什么声音警醒，均在侧耳倾听，亦皆侧首注视一方，将群鹿的形态与机警表现得惟妙惟肖。该轴画法、画风甚为奇特：构图满密，设色雅丽，墨色渲染多，线条勾勒少。鹿头、鹿足用淡墨勾线后渲染，鹿身则直接用墨烘染出，体积感强烈，树干只以墨色渲染，不施勾皴，树冠外形鲜明，前后相互映衬，树叶多半仅以细劲线条勾叶筋，不勾轮廓，虽基本上使用没骨法，但亦有别于习见没骨法。如此等等，画法、画风均与当时中原汉族艺术家迥异，而使用传统中国画矿物、植物颜料，取之自然，

耐保存，至今图中秋树还灿如云霞。此图旧题五代人作，沿袭至今，经当代学者研究，普遍认为应属辽代作品，属契丹族绘画艺术代表作之一，是研究辽代绘画艺术极为珍贵之资料。画轴上无作者名款，钤元文宗"奎章"、"天历"二半印，清阿尔喜普藏印及清内府鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。

《秋林群鹿图》轴（绢本设色，纵28.4厘米、横63厘米，台北故宫博物院藏）题材、画法、画风均与《丹枫呦鹿图》一致，当出于同一画师，有研究者认为应是联屏之一。画上钤有元文宗"奎章"、"天历"二半印及清内府鉴藏印。《石渠宝笈》初编著录。

《采药图》轴绘神农采药归来情景。神农氏是传说中我国农业与医药发明者，图中神农丰颊高髻，露臂跣足，肩披兽皮，身着叶裳、短裤，腰系葫芦、书卷，左手持药锄，身背药篓，篓中装满采摘的草药，篓上挂着寿杖，杖头系着葫芦、竹笠、拂尘。神农正微笑着端详右手所拈灵芝行于山路上，作思考状。人物、道具均勾勒后傅色，线条飞扬潇洒，傅色浅淡洒脱；坡石略加勾皴渲染，笔法简率质朴，色调和谐，有唐代画风韵味。该图1974年发现于山西应县佛宫寺释迦塔四层释迦塑像内，释迦塔为辽代所建，此图当出自辽代画家之手。

第二节　女真名笔：金代卷轴画

公元1115年，世代居住于东北白山黑水之间的女真贵族完颜阿骨打称帝，国号"金"，他死后，金太宗继位，1125年灭辽，1127年攻取开封，灭北宋，占据中国北方大部分土地，与南宋长期对峙。金朝大量学习汉族文化与典章制度，不少女真贵族包括皇帝都爱好或精通诗文书画，如金章宗能诗，风格宛丽纤巧；书法学宋徽宗瘦金体；爱好绘画，曾于秘书监下设书画局，少府监下设图画署"掌图画镂金匠"，在裁造署内设"画绘之事"；极力鉴藏法书名画。金代画坛名家《图绘宝鉴》卷四及《补遗》载有四十五人，有皇帝、王公贵族、士大夫，亦有宫廷画家，所擅画科如人马、山水、墨竹等应有尽有。由于地域和民族生活习惯，"金人画马，极有可观"[1]，鞍马画名家不少。金代画家画迹多已不存，现有画迹传世者，主要有王庭筠、武元直、张瑀、完颜允恭、杨邦基、李早等。

金代绘画受到了两宋绘画的深刻影响，多学习"士人画"、"文人画"两类，具体而言：

北宋山水画坛以荆、关、李、范、郭等北方画派画法、画风为主，十分流行，金代山水画主要受到这一系山水画影响，又细分为两派："金代盛期山水画坛有继承范宽的任询与传扬李成、郭熙的杨邦基、李山两派。这两派总的讲都是安岐说的'得荆、关遗意'范围的画派。所谓'李文范武'，表现形式尽管稍有不同，但均属北方画派，而有别于以'平淡天真'见胜的董源、巨然一格。论风格任询学范宽笔壮墨重，其画风骨郁茂，林屋黯密，得北方山川雄浑之态；而李山学李、郭笔势劲健，其画水墨明洁，林峦清朗，得北国幽壑凝寒之意。"[2]

金代人物鞍马画主要受到李公麟画法、画风惠泽，以金显宗完颜允恭（1146—

---

1 元·汤垕：《古今画鉴》，第708页。

2 王克文：《风雪杉松图》，载邵洛羊主编《中国名画鉴赏辞典》，上海：上海辞书出版社，2006年，第286—287页。



金 王庭筠《幽竹枯槎图》，纸本墨笔，纵 38 厘米、横 69.7 厘米，日本京都藤井有邻馆藏

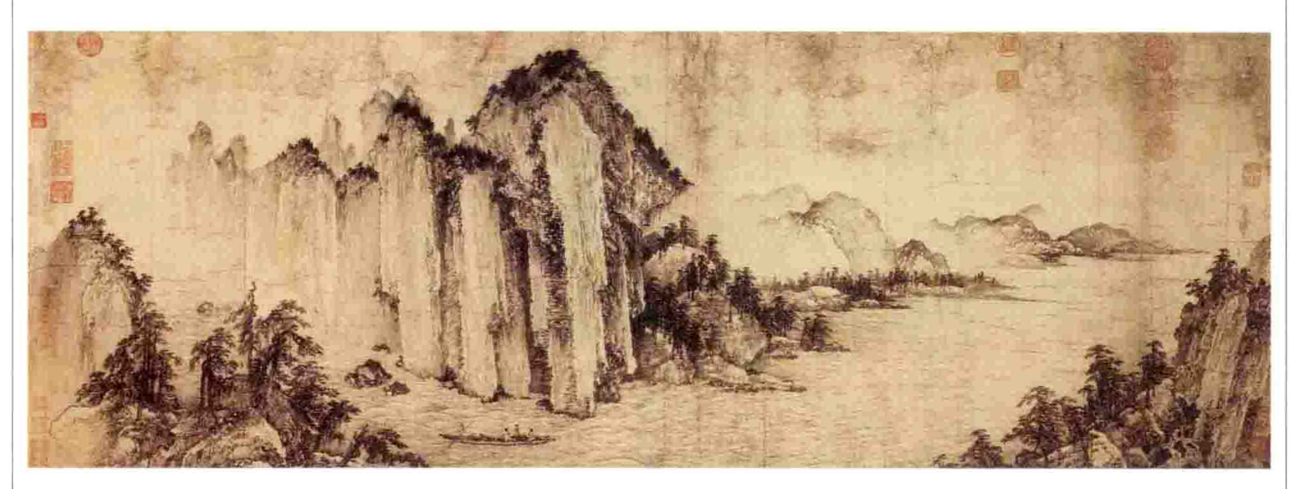
1185）为著，如《图绘宝鉴》卷四云："显宗，章宗父，画獐鹿、人马学李伯时。"[1]此外，张瑀《文姬归汉图》卷、宫素然《明妃出塞图》卷与佚名《维摩演教图》卷等亦受到了伯时画法影响。

北宋中后期兴起的文、苏、米等文士"墨戏"（即"文人画"，可以纳入花鸟画范畴）实践与观念对金代"士人画"有深远影响，以王庭筠《幽竹枯槎图》卷等为代表。另如《图绘宝鉴》卷四云："虞仲文，……墨竹学文湖州"[2]；"蔡珪，……画墨竹学文湖州"[3]；"钱过庭，画山水，以米老《楚山清晓图》为法"[4]；等等，不在少数。

王庭筠（1155—1202），字子端，号黄华老人，熊岳（今属辽宁省）人。金大定十六年（1176）进士，明昌三年（1192）召为翰林学士文字，再迁翰林修撰。工草书；擅画山水、古木、竹石，尤以墨竹著名，笔致老健潇洒。受文同、苏轼、米芾等"墨戏"（即"文人画"）影响很深，甚为当时文士赞誉，对后世画史有一定影响。汤垕《古今画鉴》评云："上逼古人，胸次不在元章之下也。"[5]现存《幽竹枯槎图》为王庭筠传世唯一真迹，以局部特写法于画卷中央绘柏树老干枯枝，藤蔓缠绕其上，苍健遒劲；左侧一杆修竹相伴，枝叶疏落，柏之苍劲与竹之柔嫩相映成趣。皴写酣畅淋漓，间有飞白笔，意思简当潇洒，立意构思、笔墨与北宋文、苏、米"墨戏"一脉相承，卷后作者自题"黄华山真隐，一行涉事，便觉俗状可憎，时拈秃笔作幽竹枯槎，以自料理耳。"更表明了这一点。该卷拖尾有元鲜于枢、赵孟頫、袁桷、汤垕、龙壩、班惟志等题跋。卷中钤元赵孟頫、乔篑成，清梁清标及清内府等鉴藏印。《古今画鉴》、《石渠宝笈》续编著录。

武元直，字善夫，生卒不详，北平（今北京市）人，主要活动于金代中期。明昌年间（1190—1196）进士，善画山水，当时文士题咏甚多，可见倍受推崇，有《巢云》、《曙雪》等作[6]。现存《赤壁图》卷以江流、峰峦、林木、扁舟、文士等景致、人物表现《赤壁赋》中苏轼与友人泛舟观赏赤壁大意，江岸林木挺立，蓊郁苍森，与原文学作品相映成趣。行笔刚劲自然，墨色浓淡得宜，神怡心旷。卷中主峰突兀如壁；左边峰崖列嶂，如屏耸立江岸，壁下江流湍急，拍岸绕壁直泻，扁舟顺流急下；右边江岸山峦层叠远去，渐显开阔，有辽远不尽之势，颇有"江流天地外，山色有无中"之感；舟中一船夫执杆撑船，三

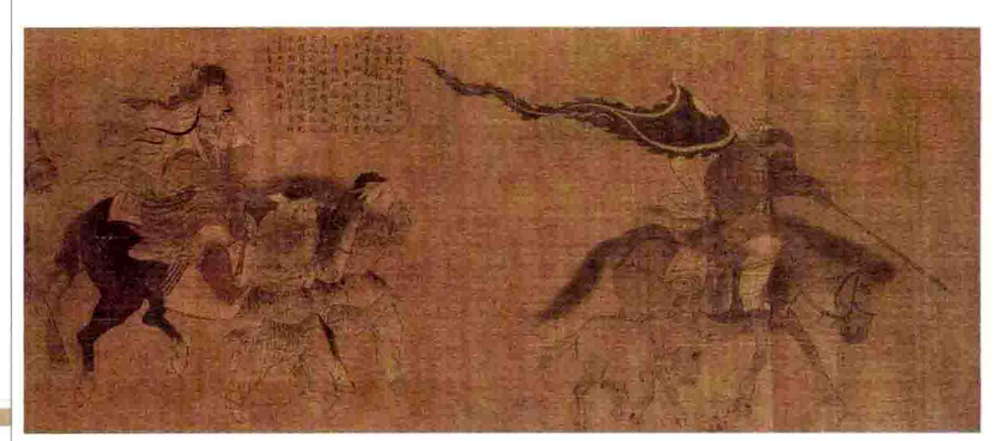
1 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷《金》，第58页。
2 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷《金》，第58页。
3 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷《金》，第58页。
4 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷《金》，第59页。
5 元·汤垕：《古今画鉴》，第708页。
6 元·夏文彦：《图绘宝鉴》第4卷，第58页。



金 武元直《赤壁图》，纸本墨笔，纵 50.8 厘米、横 238.4 厘米，台北故宫博物院藏

士夫对坐赏景，风神宛然，为苏轼与友人感受“江流有声，断岸千尺”赤壁夜景之写照。画法先以略近小斧劈皴的坚劲短笔淡墨直皴山岩，后用浓墨勾斫醒提，江流以细笔勾勒水波，林木墨色浓郁，峰峦、山崖与天际墨色淡远。图中无作者名款，卷后有金代著名文士、书法家赵秉文行书和苏轼词一首。明清以来此作一直被题为宋朱锐作。近人马衡据金代元好问《遗山集》考证此图为武元直作，且为武元直唯一传世真迹。卷中钤明项元汴、清内府鉴藏印。《石渠宝笈》续编著录。

张瑀，生卒年不详，金代画家（公元十三世纪），画史无传。隶“祗应司”， 祗应司系内府机构，金章宗泰和元年（1201）置，掌给宫中诸色工作。现存《文姬归汉图》卷以





金 张瑀《文姬归汉图》，绢本设色，纵 29 厘米、横 219 厘米，吉林省博物馆藏







金 宫素然《明妃出塞图》，纸本墨笔，纵 30.2 厘米、横 280.2 厘米，日本大阪市立美术馆藏

拉近视点局部特写墨笔淡彩绘东汉末年蔡邕之女蔡文姬归汉时行于漠北风沙中情景，画风质朴谨严。由十二人（蔡文姬、汉朝官吏、匈奴官吏与武士等）、大小马十匹、一犬、一鹰与旗幡、弓箭、羽扇、风沙等人物、配景构成画面。前有胡服官员扛旗骑马引道，以袖遮面，作不胜风沙吹袭状；中间是头戴貂冠、着华丽胡装，蹬皮靴，骑骏马之蔡文姬（精神抖擞，目视前方，神情自信、坚毅、乐观、开朗，从容不迫、踌躇满志），马前有两侍从挽缰，后面有官员八人护送，猎犬、小驹、鹰相随。塞北风光，人骑错落有致，互相呼应，神态生动逼真。全幅物象造型以线描为主，水墨渲染为辅，笔法谨严、细劲、流利而圆润，线条运用与水墨烘托相得益彰，可见李公麟线描法之影响，该卷画法为研究金代卷轴人物画艺术成就，尤其是宋代对金代人物画之影响，提供了重要的图像资料，深受历代鉴赏家、学者珍视。卷后左上款署："祗应司张□画"，"□" 字漶漫不清，郭沫若释为 "瑀" 字。据考证，宋代无 "祗应司" 官署，故断定张瑀为金代宫廷画家。此图题签 "宋人文姬归汉图"，系清高宗乾隆帝所书，画面近中处有乾隆题诗一首。前端有明万历 "皇帝图书"、"宝玩之记" 二印，后端书款处有 "万历之玺" 一印，前隔水有 "梁清标印"、"蕉林秘玩" 印二方，后隔水有 "蕉林玉立藏图书" 印一方，后隔水处有 "苍岩子"、"蕉林居士" 印二方。此外，画面还有乾隆、嘉庆、宣统诸印十枚，曾经明内府、清梁清标、清内府收藏。

宫素然，画史无传。现存传世《明妃出塞图》卷为其唯一画作。绘西汉元帝时，王昭君远嫁匈奴单于，出塞和亲之故实。表现和亲队伍行于塞外风沙中情节。凛冽朔风中，两胡吏策马前导，前者抬臂遮挡风沙，回头张望，后者肩扛黑色日旗，两人皆缩颈收身，马亦低首逆风缓行。紧随其后的是骑于马上之昭君与一女侍，两马夫徒步揽辔前行，昭君右手执缰，左手上举置于颔下挡风，神态从容乐观，女侍右手抱琵琶，左手以袖遮颊



金 杨微《二骏图》，纸本设色，纵 29.8 厘米、横 62.3 厘米，辽宁省博物馆藏

挡风，转颈回顾。其后一组人马聚拢在一处（由两名汉吏、五名胡使组成，汉官持重端肃，胡使粗犷彪悍），呵冻畏寒顶风而行，衣带、发辫飘举；一胡吏驾鹰策马殿后，前有猎犬躬身相随。图中人物皆为女真族装束。画法以线描为主，兼以微染，不敷色，用笔细致、准确而流畅，有李公麟线描法遗韵，动态、神情生动，恰到好处地表现出了凛冽寒风中行旅艰辛情形，与上述传世金代张瑀《文姬归汉图》情节、构成、人物情态多有一致处，推测皆为有粉本之作。画幅后上方署有"镇阳宫素然书"，款上钤"招抚使印"朱文大印。"镇阳"为河北正定，金时属其辖区。拖尾有陆勉、张汤、张宁题跋，卷中钤清梁清标、完颜景贤等鉴藏印。该画于清代咸丰、同治年间流入日本。

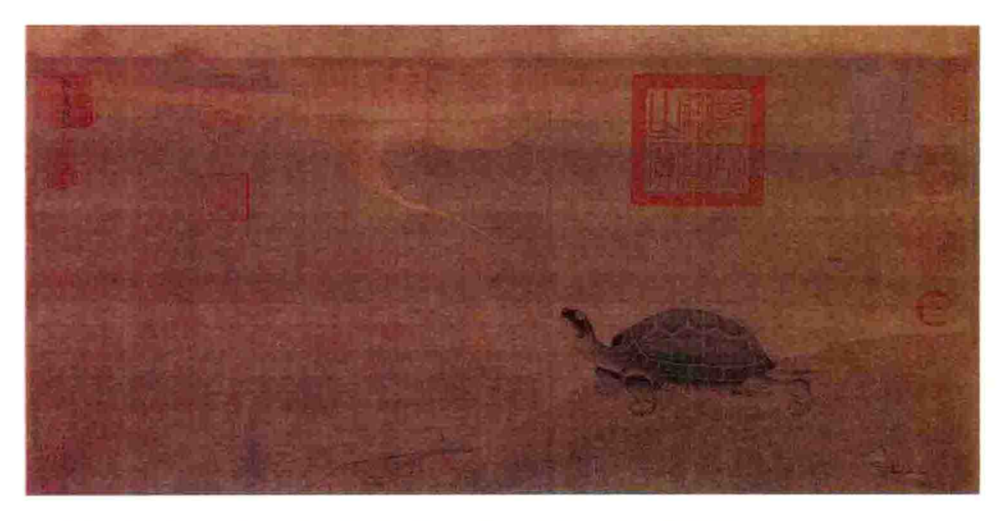
杨微，金代画家，东平府博州高唐（今属山东省）人，生卒年不详，生平待考。现存《二骏图》卷以局部特写手法描绘女真族牧马者套驯骏马之惊心动魄场面。画中一匹淡赭墨色肥壮野逸骏马奔腾在前，鬃尾飞扬，一裘皮秋装牧马者乘骑急驰紧随其后，套马绳抛出，已套上马脖，造型准确，神态生动，追风抹电之势，令人惊奋。作者观察真切细腻，勾染结合，用笔严谨工整，线条遒劲沉着，灵活流畅，人、马神态刻画细腻如生，将北方少数民族套马者性情与驯马生活表现得淋漓尽致（套马者须发、袱头、皮袍、尖靴、马具描画细致鲜明），以简略点景（枯枝败叶、牧草与层叠远山）恰当地烘托出了漠北深秋节令。明代黄旸题诗赞曰："雄姿腾踏双飞黄，走如抹电风沙扬。权奈自是渥洼种，奔逐恍若神龙骧。前驹野性未易制，胡儿直把长缨系。且驱且挽力无穷，落日平沙浩无际。乃知调习良可驯，伯乐一顾价无伦。毛品虽为天厩亚，神骏能空冀北群。人间此马难重致，杨微妙笔传真意。……"图左作者款署"大定甲辰高唐杨微画"九字，"大定甲辰"为金世宗大定二十四年（1184）。这件作品历来流传不详，拖尾有明初人应光雯、黄寿、黄旸三人七言诗题跋，1983年詹宏羲将其捐赠给辽宁省博物馆收藏。

赵霖，生平不详，清王毓贤《绘事备考》注明其活动于金熙宗年间（1135—1150），善画。《昭陵六骏图》卷为其存世孤本。该图以长卷形制根据唐太宗李世民昭陵前六匹骏马石刻分段描绘而成。分六段绘六骏，依次为"飒露紫"、"拳毛騧"、"白蹄乌"、"特勒骠"、"青骓"、"什伐赤"（这六匹骏马皆为随李世民转战沙场，受过箭伤，立有战功之坐骑），每匹马均有鞍辔，马后分别题马名及赞语，或立，或行，或奔，"飒露紫"前绘有丘行恭像，正从骏马胸前拔出箭簇，"拳毛騧"、"什伐赤"身上多处中箭。画法勾染结合，画风浑厚朴拙，颇有石刻原样风味。画卷上无作者款印，引首有清代乾隆帝御题《昭陵石马歌》，本幅乾隆帝题诗二则，后幅有金代文士、书法家赵秉文题记，钤有"文房之印"、"淳化轩图书珍秘宝"、"乾隆宸翰"等鉴藏印。经《石渠宝笈》续编、《石渠随笔》著录。



金 赵霖《昭陵六骏图》，绢本设色，纵 27.4 厘米、横 444.2 厘米，故宫博物院藏

张珪，生卒年不详，活跃于金代正隆年间（1156—1161），工画人物，所作形貌端正，衣褶清劲，笔法从战掣中来，尤为生动。《神龟图》卷为其传世画作孤本精品。龟、麟、凤、龙并称“四灵”，外加“白虎”则为“五瑞”，在古代为祥瑞之物，龟常出现在《瑞应图》中。该图中间偏右下处临水沙滩上画龟一只，背壳上长满长毛，伸尾，蹬腿，昂首左上向喷吐出一股云气，祥云中现出一轮红日，日中映现一奇异图案（或字迹），神秘而祥瑞。以沙渚、无垠水面点景，远处水天相接。全卷构图简洁，勾勒渲染并重，设色淡雅和谐，笔法工致，神情、动态刻画细腻，龟壳、皮毛刻画准确，一丝不苟，沙渚点簇而成，富于质感，画风颇近“院体”。本幅左上款“随驾张珪”四字，钤“画”字等二印。后纸有明代无名氏题记一则，年款为“成化二十一年乙巳秋九月望日，熏沐顿首谨跋。”又有钱士叔跋。有“奎章”、“天”、“历”、“项子京家珍藏”等鉴藏印，《石渠宝笈》初编著录。



金 张珪《神龟图》，绢本设色，纵 26.5 厘米、横 55.3 厘米，故宫博物院藏



金 李山《风雪杉松图》，绢本墨笔，纵 29.7 厘米、横 79.2 厘米，美国弗利尔美术馆藏

李山，画史无传，生卒年不详，平阳（今山西临汾）人，金章宗泰和间（1201—1208）入直秘书监时，年已近八十，而精力不衰。每于屋壁喜作大树、奇石，用笔精良，用墨淡雅。现存《风雪杉松图》卷为其传世佳作孤本。图中近景处绘严寒风雪中参天松杉林立，林间土坡石岩下篱笆茅堂内，一人拥炉而坐，屋后草亭半露。远景雪峰层叠矗立，淡远飘渺，右侧谷间溪流潺潺流淌，左侧峰下长河蜿蜒静流。占据了画幅中央主要部分的松杉经风傲雪，气质劲拔、奇崛。林木笔劲硬，墨浓郁，坡石峰峦留出绢地以示积雪，远峰顶部以浓淡墨点苔，水天以淡墨渲染，画法可略见北宋郭熙等遗韵。全卷全景式表现长山大水巨木，画风简洁，气势豪壮，与同时的南宋山水画画风迥异。为传世不多的研究金代山水画之重要依凭之一。画幅右侧款署"平阳李山制"，钤"平阳"白文椭圆印。拖尾有金王庭筠题诗："绕院千千万万峰，满天风雪打杉松。地边火暖黄昏睡，更有何人似我慵。"后有金王万庆淳祐三年（1243）跋及明王世贞、文伯仁等跋。画上还有清弘历诗题。卷中钤有明黄琳、王世贞，清张孝思、梁清标、安岐、吴云及清内府等鉴藏印，《墨缘汇观》、《虚斋名画录》著录。

杨邦基，字德懋，华阴（今属陕西）人。幼孤。既长，好学。天眷二年（1139）登进士第，调滦州军事判官，迁太原交城令。邦基以廉为河东第一，召为礼部事。以兵部员外郎摄吏部差除。大定初，尚书省拟邦基刑部郎中，世宗曰："县官即除郎中，如何？"太师张浩对曰："邦基前为兵部员外郎矣，且其人材可用。"[1]上许之。改太府少监，知登闻检院，为秘书少监，迁翰林直学士，再迁秘书监兼左谏议大夫，修起居注。后因求脱其子（杨）衍罪，削官一阶，出为同知西京留守事，徙山东东路转运使，永定军节度使，致仕。大定二十一年（1181）卒。邦基能属文；以画名当世，山水、人物、鞍马兼善，人物有李公麟格调，山水学李成。潇洒脱俗，令人渺然有江湖尘外之思。《聘金图》卷传为杨邦基作。画面中景河谷狭长，烟云映带，溪流蜿蜒；远景崇山峻岭，巨石峥嵘，飞瀑溅訇；近景（画幅正中）岩坡上三株巨松下茅亭一间，亭边三组人骑：中间一组四人骑马，着宋文官服饰；左边两骑窄袖、束腰、紧腿，一人背负一轴筒，当为信差，另一人回身与宋官员搭话；右边五人着宽袍，其中三人分持琵琶、笛与筝。左右两组人、骑均戴锥形白毡笠，为金兵装束。由乐师及亭内桌椅摆设可知为金人设席招待宋官刚结束，宋官在金兵引导下准备前行，信差先去报信。简言之，即宋官使金旅途中某个场景之写照。该卷无标题与作者款印。画心、前后裱褙上鉴藏印甚多，十方因年代久远漫漶不可识，二十三方分

1 《金史》第90卷《杨邦基传》。





金 杨邦基《聘金图》，绢本设色，横 26.7 厘米、纵 152.2 厘米，美国大都会艺术博物馆藏

别为文徵明、王翚、毕沅、叶梦龙、孟觐乙、许鶒、陈夔麟、宋岐、马积祚和陈仁涛等印鉴，八方可识但不知何人印鉴。近人陈仁涛后，该画入藏美国纽泽西州普林斯顿艾列特（Edward Elliott）家族，1970年曾借予普林斯顿大学美术馆；1982年为大都会博物馆购藏。画后现存四跋，三跋（伊秉绶1813年跋、谢兰生1814年跋、罗天池跋）皆未及画卷内容，然均认为作者是宋代名家。陈仁涛1953年题跋时，首次提出该卷主题是宋使赴金，定名《聘金图》，并推测为杨邦基所绘，"盖宋季丧败之辱，金人骄矜之情，披斯图也，举可于无言笔墨之外，历历得之。约图旧以为宋人笔，伊秉绶、翁方纲以为出马远，罗天池以为近燕文贵、刘松年，皆非是。良以全图主题在金，宋人不应有此。图外寄慨深隐，金人亦所不为。意者殆播迁之后，宋遗民之仕金者不胜乔木故国之感，而伤心人别具怀抱者之所作欤？而风格尤与杨邦基为近。邦基字德懋，陕西华阴人，仕金为秘书少监、翰林学士、永兴军节度使，善画山水人马。父绚，宋易州州佐，城陷戕于金。邦基以齿稚匿僧舍得免，则固忠烈之嗣，而祚移鼎迁，服官于雠仇之国者也。所谓孤臣孽子，其操心也危，其虑患也深。其腐心刻意，以成斯图，以曲达拳拳本朝之心也宜。抑予于昔年所见其仿李成山水，老松离披，人物遒洁，与此图如出一手。然则此卷殆即杨祕监所制欤？癸巳冬日陈仁涛识。" 姜一涵于1979年发表论文《十二世纪的三幅无名款山水故实画》，对《聘金图》有深入研究；余辉《金代人马画考略及其他——民族学、民俗学和类型学在古画鉴定中的作用》（1990年发表）一文赞同陈仁涛说，认为画的主题是金人于驿站迎接宋使，也认为作者最可能是杨邦基；近年刘晞仪《传杨邦基〈聘金图〉的创作背景和辱宋寓意》一文"重新审视《聘金图》的画风和画中反映的地理特色，参酌宋金交聘礼仪和当时的服饰、奏乐习俗，指出此作的不寻常处，认可陈仁涛'宋季丧败之辱，金人骄矜之情'的诠释，但画家意在表态忠于金主，非以宋遗民自居。"[1]

1 刘晞仪：《传杨邦基〈聘金图〉的创作背景和辱宋寓意》，载《故宫博物院院刊》2012年第1期。

赵滋，字济甫，号蘧然子，祖籍冯翊（今陕西大荔），大定十九年（1179）出生于仕途日衰的文士家庭，父赵青，字汉卿，赵滋随其父移居汴梁（今河南开封），赵滋的书画诗文，力到便有所得。“济甫少日出闾里间，甚晓音律。善谈笑，得之宣政故家遗俗者为多。及长，厌于游荡，乃更折节，取古人书读之，学书、学画、学诗、论文，立志既坚，力到便有所得。为人强记默识，不遗微隐。唐以来名人诗文往往成诵如目前。考论文义，解析脉络，殆若夙昔在文字间者。画入能品，诗文亦有功。如《黄石庙》等作，今代秉笔者，或亦未可轻议。闲闲赵公（即赵秉文）书法为当今第一手，学者多仿之，但得其形似而已，济甫笔势飞动，颇得公不传之妙。宗室胙公（即完颜踌）文采风流，照映一时，而济甫以布衣从之游，商略书法名画，胙公亦以真赏称焉。”赵滋擅长肖像画，元好问曾延请他为赵秉文作肖像，元好问题赞于上。赵滋尝过长清（今属山东）一禅寺，与僧谈，僧言五派传授大不易作。滋笑曰：“易与耳。”因索笔作图坐中，他日以旧本证之，不差毫末。[1]元好问在《蘧然子墓碣铭》评赏赵滋的绘画艺术“独得于任南麓、王黄华之后。”赵滋还长于鉴定书画，“君于真赝，则望而知之”[2]。他的这种笔墨鉴定法为完颜踌所敬佩。金亡后，赵滋居山东，元太宗九年（1237），他洒泪送别元好问回太原。同年，赵滋在东平（今属山东）去世，终年五十九岁。《山外寒云图》轴钤有“刘海粟家珍藏”（朱文）、“可为知者道”（白文）等多方刘海粟收藏印，这件金代山水画作品刘海粟二十世纪三四十年代购于上海。1996年首次刊印[3]，之后，并没有引起学术界的注意。画幅的右下方钤印“云根”（朱文）。左上方有明代钱仁夫的题诗，破损较严重，题曰：“山外寒云云外山，松风流水响潺湲。主人采药去忘返，一夜柴门不上关。济甫绘事妙绝里中三百年来真迹□少，予生所见亦□□。此帧精美入神，绵密秀润殆非□□不之所能彷佛，而况其他□□□之。嘉靖丁亥一月钱仁夫题”，钤印一方。钱仁夫（1446—1526），字士宏，号东湖居士，常熟（今属江苏）人。弘治十二年（1499）登进士第，官都水司主事、虞衡司、缮部员外郎，后因刘瑾专权，引疾而归，筑东湖书院藏书，工书画，善画山水树



金　赵滋《山外寒云图》，绢本设色，纵 44.9 厘米、横 85.5 厘米，上海刘海粟美术馆藏

1 《（金）元好问全集》第38卷《赵闲闲真赞二首》，太原：山西古籍出版社，2004年，第799页。
2 《（金）元好问全集》第24卷，第530页。
3 《刘海粟美术馆藏品》图7，上海：上海人民美术出版社，1996年。







金 何澄《归庄图》，纸本水墨，纵41厘米、横723.8厘米，吉林省博物馆藏

石，有文士逸致，亦好诗文，著有《水部诗历》十二卷。该图极可能是钱氏在京师为官时所得，此后开始在江南流传。右侧有作者名款："赵滋画"，其用笔与画中线条（如河滩处）极为相近，可见画与款当出自一人之手。此图所绘之景是太行山自然景观，图中山谷高处和山岗顶部分别绘有寺观，水畔绘有村寨。全图视野开阔，有较强的纵深感。这种构图发展了北宋以全景式构图画北方大山大水的创作程式。它的出现，证实了金代山水画坛依旧流行着青绿画风，但已不是北宋艺匠式的勾勒填色法，而是勾、皴、点、染与青绿设色相结合，画中的青绿用色十分简洁，省青用绿，设色并非采用以往的平涂法，而是浓淡有别，往往是沿山体轮廓线多用重色，皴点极为细润，富有层次、韵律感，画家用干笔绘林木，非如一般艺匠的刻板之作。赵滋青绿墨笔结合的表现手法早在此前赵伯骕





金 太古遗民《江山行旅图》，素笺本水墨，纵40厘米、横449厘米，美国纳尔逊美术馆藏

（1124—1182）的山水画中已得到了运用，又在此后的元代北方山水画坛得到了继承与发扬，这在其外孙商琦山水画中有集中体现。比较而言，赵伯骕趋于柔丽雅洁，赵滋倾向坚凝厚实，商琦用笔则略显粗放。[1]

何澄，金末元初画家，金哀宗时官至太中大夫、秘书少监，元代武宗至大初（1308）晋升为中奉大夫，授昭文馆大学士，领图画总管，年九十三尚健在。工画人物故实、鞍马，亦善山水。师法李公麟，既有南宋院体遗规，亦开元代士人逸笔画风，影响颇著。《归庄图》卷以全景式布局画晋陶渊明《归去来兮辞》大意，以山水为背景，人物穿插其间，主题人物连续出现，逐段表现陶渊明辞官归里情节。人物线描用笔多方折，山石、树木用枯笔焦墨，间以淡墨晕染，劲健而秀润，苍率而清逸。款署"太中大夫何秘监笔"，图后有翰林学士张仲寿至大二年己酉（1309）夏所书《归去来辞并叙》全文，书法甚佳，故此卷于元代已有书、画两绝之誉，拖尾有姚燧、赵孟頫、邓文原、虞集、刘必大、揭傒斯、张嗣成、柯九思、危素、吴勉、高琦、张照等题跋。

太古遗民，生平画史无载。现存《江山行旅图》卷描绘北方山川风物，从款署"太

1 余辉：《藏匿于宋画中的金代山水画》七《金代赵滋〈山外寒云图〉轴考》，载《故宫学刊》2008年总第4辑，北京：紫禁城出版社，2009年，第406—409页。

古遗民”、钤印“东皋”等推断作者应是一位躲避金廷追查和征用的北宋遗民画家，其籍贯可能是“东皋”（今山西河津）。该图全景式表现北方山水，场景阔大，气势恢宏，山脉连绵起伏，雄浑峻厚，从山脚至山巅主宾分明，山势曲直、开合、重叠兼具。山间有江水湖泊、流泉飞瀑、林木云烟，舟桥、屋宇、村落、小径点缀，路人、村夫、渔者往来。用笔劲健刚硬，皴法质朴，略施渲淡，以钉头皴、雨点皴等描绘北方石质山体之坚凝，气象雄伟峻厚、风骨峭拔，有综合“三家山水”（关仝“峭拔”、李成“旷远”与范宽“雄强”）之感。周积寅谈到该画主题时说：“‘太古遗民’这位因种种原因需要隐晦自己姓名的生活在金代的北宋遗民画家把对故国的深切追思、对先贤的无限敬仰、对现实的无言逃避和抗争、对坚守爱国忠宋的精神和意志等等复杂的情感寄托，融注在这幅描绘北国风光的山水画中。我们已经从那‘笔尖寒树瘦，墨淡野云轻’的画面意境体味出了那一丝丝的哀怨、落寞、惆怅和笃定。”该卷引首明代文彭隶书“江山行旅”四字，拖尾有明代吴宽跋。收传印记有“云林倪氏家藏”、“式古堂书画”、“卞令之鉴定”、“令之”、“仙客”等，《式古堂书画汇考》卷四十一、《石渠宝笈》初编、《中国历代画目大典》（辽金元卷）著录，《宋画全集》、《美国两大美术馆所藏中国的绘画》影印。近世曾经由香港陈仁涛收藏。明清以来（如吴宽跋、《式古堂书画汇考》、《石渠宝笈》初编等）一直认为该图为五代宋初画家孙之微所作，原因是孙氏名号“太古”。杨仁恺定为金人作。周积寅说：“此画画艺精湛，保存完好，并且流传有绪，实为金代山水画的珍品”、“实则孙之微与此图毫不相干。孙之微，五代宋初画家，字太古，眉州彭山人（今属四川），一作眉阳人。……米芾评价其画云：‘平淡而生动，虽清拔，笔皆不圜，学者莫及。’反观《江山行旅图》卷，画中为典型的北方山水景象，笔墨近于荆浩、关仝、范宽、李成、郭熙等，与传孙之微画迹及其文献记载均不相符。”[1]

流传至今的金代无款卷轴画有《溪山无尽图》卷、《平林霁色图》卷、《洞天山堂图》轴等。近年来，余辉通过研究，指出了一些混淆、附丽于宋人画作中之金人山水画作，亦值得关注。

小结

辽、金卷轴画题材丰富，名家辈出，成就显著，影响深远，基本上是在本民族绘画基础上吸收宋代及西方各国绘画因素更新而来的。

辽、金卷轴画又各有不同：

辽代卷轴画虽唐宋绘画特征明显（如《采药图》轴、《山峦候约图》轴等），却带有强烈的本民族与西方民族（如印度）绘画特征，如擅画鞍马骑射题材（如《获鹿图》等），构图、技法独特（如辽代《竹雀双兔图》轴、《丹枫呦鹿图》轴、《秋林群鹿图》轴）等。

金代卷轴画作者以居于金地的汉族画家居多，山水、人物、花鸟各科都更多受到北宋绘画影响，具体而言，山水主要受李成、郭熙画派影响，花鸟主要受文同、苏轼、米芾等“士人画”、“文人画”影响，人物鞍马主要受李公麟等影响。影响印记如此鲜明，以至于大量金代卷轴画藏匿于宋画中难以分辨。

1 周积寅：《太古遗民〈江山行旅图〉卷赏析》，载《中国书画》2011年第1期，第4页。

第十四章
画府称富：两宋卷轴画鉴藏

鉴即鉴识，藏即收藏，绘画鉴藏不仅是文士风雅之事与财富象征，也是物质文化活动的集中体现。历代无论公私，皆趋之若鹜。中国卷轴画鉴藏始于六朝，隋、唐、五代渐趋光大。有宋三百年，偃武修文，“海内文治彬彬”，皇室、公卿士大夫、绘画史论家，甚至禅师、富民对法书名画更是闻风影从，鉴藏风气之盛，超越前代，从一个侧面反映了宋代物质文化之繁盛。

第一节　酷意访求：两宋宫廷鉴藏

“唐季兵难，五朝乱离，图画之好，乍存乍失。”赵宋开朝之初大力收集法书名画，宋太宗朝（977—997）购求甚为隆盛，太宗曾诏“天下郡县”与待诏高文进、黄居寀等于民间收访，得《张芝草书》、《唐韩幹马》二本与《张九龄画像》等书画。端拱、醇化年间（988—994），崇文院中堂之秘阁里，藏有图画、前贤墨迹数千轴与供奉僧元霭所写御容二轴，秘阁每年因暑伏晒画成为定制。此外，北宋天章、龙图、宝文三阁、后苑图书库、学士院等处，均为藏贮图书之府。关乎此，郭若虚《图画见闻志》有详细记载：

“太祖平江表，所得图画赐学士院。”[1]

“太宗皇帝，钦明浚哲，富艺多才。时方诸伪归真，四荒重译，万机丰暇，屡购珍奇。太平兴国间（976—984），诏天下郡县搜访前哲墨迹图画。先是荆湖转运使得汉张芝草书、唐韩千马二本以献之，韶州得张九龄画像并文集九卷表进。后之继者，难可胜纪。又敕待诏高文进、黄居寀，搜访民间图画。端拱元年（988），以崇文院之中堂置秘阁，命吏部侍郎李至兼秘书监，点检供御图书。选三馆正本书万卷，实之秘监以进御。退余藏于阁内，又从中降图画并前贤墨迹数千轴以藏之。淳化中（990—994）阁成，上飞白书额，亲幸，召近臣纵观图籍，赐宴。又以供奉僧元霭所写御容二轴，藏于阁。又有天章、龙图、宝文三阁。后苑有图书库，皆藏贮图书之府。秘阁每岁因暑伏曝熭，近侍暨馆阁诸公张筵纵观。图典之盛，无替天禄、石渠、妙楷、宝迹矣。”[2]

北宋皇帝驻跸，往往有内府所藏法书名画随之，如《图画见闻志》卷六《恩赐种放》载，宋真宗于汾阴祭祀后土归还途中，驻跸华阴，一日登亭远望莲花峰，忽然想起种放居于此山，急令身边随从太监裴愈召之，种放称疾不应召，真宗问愈：“放在家何为耶？”答：“臣到放所居

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷《近事·玉堂故事》，第81页。
2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第1卷，第2—3页。

时，会放在草厅中看画《水牛》二轴。”真宗回头对侍臣说：“此高尚之士怡性之物也。”“邃按行在所见扈从图轴，得四十余卷，尽令愈往赐之，皆名踪古迹也。”[1]与宋初画院、宫廷画家来源一致，当时内府所藏法书名画亦主要来源于西蜀、南唐与中原政权等宫廷收藏，来自南唐者尤多，如郭若虚《图画见闻志》卷六《玉堂故事》载宋初“学士院”开始时有图画“五十余轴，及景德咸平中，只有《雨村牧牛图》三轴，无名氏；《寒芦野雁》三轴，徐熙笔；《五王饮酪图》二轴，周文矩笔；悉令重装背焉”[2]；卷六《枢密楚公》载：“故枢密使楚公适典维扬，于时调发军饷，供济甚广。上录其功，将议进拜，公自陈愿寝爵赏，闻李煜内库所藏书画甚富，辄祈恩赐。上嘉其志，遂以名笔仅百卷赐之，往往有李主图篆暨唐贤跋尾”[3]；卷六《李主印篆》云：“李后主才高识博，雅尚图书，蓄聚既丰，尤精赏鉴。今内府所有图轴暨人家所得书画，多有印篆，曰‘内殿图书’、‘内合同印’、‘建业文房之宝’、‘内司文印’、‘集贤殿书院印’、‘集贤院御书印’（此印多用墨）；或亲题画人姓名，或有押字，或为歌诗杂言”[4]；卷六《秋山图》载：“太平兴国中，秘阁曝画。时陶谷为翰长，因展《秋山图》一面，令黄居寀品第之。居寀一见动容曰：‘此图实居寀与父筌奉孟主命同画，以答江南信币，绢缝中有居寀父子姓名。’视之果验”[5]；等等。

宋徽宗赵佶“天纵将圣，艺极于神”，自谓：“朕万几余暇，别无他好，惟好画耳”[6]，“及即大位，于是酷意访求天下法书图画。自崇宁始命宋乔年侍御前书画所。乔年后罢去，而继以米芾辈。迨至末年，上方所藏率举千计”[7]，“故秘府之藏，充牣填溢，百倍先朝。”[8]盖为管理之便，徽宗敕编《秘阁书画器物目》（宋尤袤《遂初堂书目》著录）；又取三国曹不兴至宋初黄居寀的历代名画1500件，分为十四门，集为一百秩，名曰《宣和睿览集》，“盖前世图籍，未有如是之盛者也”[9]；再亲自主持、参与《宣和画谱》编撰，成书于宣和二年（1120），凡二十卷，集宣和御府所藏魏晋以来名画，凡231位画家所作6396轴，分为十门（一、道释，二、人物，三、宫室，四、番族，五、龙鱼，六、山水，七、畜兽，八、花鸟，九、墨竹，十、蔬果），内容分布或一门多卷，或多卷一门不等。每门前有叙论一篇，概论该门画史、画法与画理，末尾说明不收该门某些画家及原因。叙论之后，以时代先后为次列画家小传，传末先说明宣和御府所藏该画家画幅总数，再著录画目（著录之画，后人有指为赝品者）。《宣和画谱》前有《叙》一篇，序论绘画源流、功能及该书体例；接下来有《叙目》一篇，序论十门内容、顺序。

南宋宫廷书画收藏盖以高宗朝为最，绍兴内府所藏，足与宣和御府媲美，宋末元初周密说：“思陵（赵构）妙悟八法。留神古雅。当干戈俶扰之际。访求法书名画，不遗余力。清闲之燕，展玩摹拓不少怠。盖嗜好之笃，不惮劳费。故四方争以奉上无虚日。……故绍兴内府所藏不减宣政。”[10]顾恺之《女史箴图》卷（唐摹本，英国伦敦大英博物馆藏）与王羲之《远宦帖》（唐摹本，台北故宫博物院藏）等上有宋高宗收藏印，即表明曾

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第83页。
2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷《近事·玉堂故事》，第81页。
3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第82页。
4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第92页。
5 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第83页。
6 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣意：徽宗皇帝》，第1页。
7 宋·蔡絛：《铁围山丛谈》第4卷，《宋元笔记小说大观》本，第3094页。
8 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣意：徽宗皇帝》，第1页。
9 宋·邓椿：《画继》第1卷《圣意：徽宗皇帝》，第1页。
10 转引自杜秉庄、杜子熊编著：《书画装裱技艺辑释》，上海：上海书画出版社，1993年，第209页。凡本书用《书画装裱技艺辑释》皆据此本，以下不赘录。

经绍兴内府珍藏。南宋董史编有《绍兴秘阁书画目》（已佚，元陶宗仪《书史会要》曾引用过），凸显出高宗朝书画收藏之盛。高宗十分注重收集金兵攻破汴京后所掠宣和御府藏历代法书名画，所谓“又于榷场购北方遗失之物”[1]、“和议既成，榷场购求为多”[2]者也。

南宋宁宗朝（1168—1224）监司杨王休编撰《宋中兴馆阁储藏图画记》，著录“图画一百八十七轴御府续行降付，今并以前录所载旧藏九百十一轴二册附录名氏于此。”计徽宗御画14轴，徽宗御题画31轴1册，宣圣像4轴，道佛像173轴，古贤61轴，鬼神38轴，人物139轴，杂画10轴，山水窠石181轴，花竹翎毛311轴，畜兽117轴，虫鱼19轴等。除徽宗御画、御题画兼及款题外，余皆只著录作者、图名。

之后，南宋宫廷收藏渐趋衰落。周密南宋德祐元年乙亥（即元至元十二年，1275）春（一说秋）至秘书省观秘阁藏画，“阁内两傍皆列龛，藏先朝《会要》及御书画，别有朱漆巨匣五十馀，古今法书名画也。是日仅阅‘秋’、‘收’、‘冬’、‘藏’内画，皆以鸾雀绫象轴为饰，有御题者则加以金花绫。每书表里皆有‘尚书省’印，关防虽严，而往往以伪易真，殊不可晓，其佳者有：董元《笑虞丘子图》……馀皆常品，亦有甚谬者。通阅一百六十余卷，绝品不满十焉。余想像为之，以为平生清赏之冠。”[3]

第二节　盈缣溢帙：两宋私家收藏

一、画史论家之收藏

中国古代艺术史论家无不精于艺术鉴藏，两宋并不例外，尤以米芾为最。米芾著有《宝章待访录》、《书史》、《画史》、《砚史》等，均与艺术鉴藏密切相关，《画史》为历代名画鉴藏、著录、评论专著，除较为详细地著录了自藏和所见所闻宋初及以前的诸家名画外，还涉及鉴定真伪、评判优劣、考订谬误、品论名画与表达绘画思想等方面的内容，为历代研究者所重视。米芾所藏名画以“古画最多”[4]，晋画最宝贵，因为晋画最古，他收藏法书名画之所——“宝晋斋”就因此得名，如《画史》说：“晋画必可保，盖缘数晋物，命所居为‘宝晋斋’，身到则挂之，当世不复有矣”[5]；“及有顾恺之、戴逵画净名天女观音，遂以所居命为宝晋斋”[6]；米芾晚年曾说：“余家晋唐古帖千轴，盖散一百轴矣，今惟绝精只有十轴在。”[7]就“宝晋斋”挂画次序而言，米芾“必先收”的当代大家唐希雅、徐熙、巨然、范宽等画只用来“装堂遮壁”。之后，再用唐画衬底，最后才在唐画之上挂晋画：“若晋笔，须第二重挂。唐笔为衬，乃可挂也”，当朝山水画大家许道宁“模人画太俗”，连进入“宝晋斋”的资格都没有。[8]米芾卒后，“宝晋斋”传到了其长子米友仁（元晖）手中，北宋吴则礼《北湖集》卷四《过宝晋斋赠元晖并序》云：

“米元晖宝晋斋，昔南宫之所游息也。高梧丛竹，林樾禽弄，发人幽意，而异书古图，

1 转引自杜秉庄、杜子熊编著：《书画装裱技艺辑释》，第209页。

2 元·陶宗仪：《南村辍耕录》第23卷，《宋元笔记小说大观》本，第6423页。

3 元·周密：《云烟过眼录》，第44页。

4 宋·米芾：《画史》，第409页。

5 宋·米芾：《画史》，第409页。

6 宋·米芾：《书史》，第338页。

7 宋·米芾：《画史》，第409页。

8 宋·米芾：《画史》，第401页。

左右栖列。余每造元晖，必清言移晷。元晖读书业文，戏弄翰墨，至其妙处，不减王右军云。"[1]

米友仁题《新昌戏笔图》则说自己藏盛唐王维画甚多：

"开辟以来，汉与六朝，作山水者，不复见此世，惟右丞王摩诘古今独步。仆旧秘藏甚多，既自悟丹青妙处，观其笔意，但付一笑耳。"[2]

米氏父子而外，两宋绘画史论家藏画甚富者尚有北宋黄休复、郭若虚、南宋邓椿等，如黄休复《益州名画录》李畋序："江夏黄氏休复，字归本，……加以游心顾、陆之艺，深得厥趣。居常以魏、晋之奇踪，隋、唐之懿迹，盈缣溢帙，类而珍之"[3]；郭若虚《图画见闻志》自序："余大父司徒公……。自公之暇，唯以诗书琴画为适。时与丁晋公、马正惠蓄画均，故画府称富焉。先君少列，躬蹈懿节，鉴别精明，珍藏罔坠……。后因诸族人间取分玩，缄縢罕严，日居月诸，渐成沦弃。贱子虽甚不肖，然于二世之好，敢不钦藏。嗟乎！逮至弱年，流散无几。近岁方购寻遗失，或于亲戚间以他玩交酬，凡得十余卷，皆传世之宝"[4]；邓椿《画继》自序："予虽生承平时，自少归蜀，见故家名胜。避难于蜀者十五六，古轴旧图，不期而聚。而又先世所藏，殊尤绝异之品。散在一门，往往得免焚劫，犹得披寻。"[5]

二、公卿士大夫收藏

两宋公卿士大夫家鉴藏书画风气十分兴盛，洋洋大观，不胜枚举，重要者有王侍郎（判太原府）、丁晋公、马正惠、向文简、苏大参、王文献、张去华（侍郎）、张文懿、王诜、赵德麟、荣邕等，依此述于下：

刘道醇《五代名画补遗》"竹梦松"条载王侍郎家藏名画情况云："予尝于判太原府侍郎王公第见梦松画《春景仕女》一轴（上有璟伪合同印及集贤院印记，并存焉）。"[6]

郭若虚在《图画见闻志》自序里曾言及其祖父"与丁晋公、马正惠蓄画均，故画府称富焉。"[7]该书卷六"丁晋公"条云："丁晋公家藏书画甚盛，南迁之日，籍其财产，有李成《山水寒林》共九十余轴，他皆称是，后悉分掌内府矣"[8]；同卷"斗牛画"条云："马正惠尝得《斗水牛》一轴，云厉归真画，甚爱之。"[9]

《图画见闻志》卷六"秋山图"条载向文简家藏黄筌画作情况："曾有人于向文简家见十二幅图，花、竹、禽鸟、泉石、地形皆极精妙，上题云：'如京副使臣黄筌等十三人合画'，图之角却有江南印记，乃是孟氏赠李主之物也。文简薨，其图不知所在。"[10]《图画见闻志》卷六"苏氏图画"条载"苏大参雅好书画，风鉴明达。太平兴国初，江表平，上以金陵六朝旧都。复闻李氏精博好古，艺士云集，首以公倅是邦，因喻旨搜访名贤书画，后果得千余卷上进。既称旨，乃以百卷赐之。公后入拜翰林承旨。启沃之余，且复

---

1 宋·吴则礼：《北湖集》，《宋辽金画家史料》本，第566页。

2 俞剑华：《中国古代画论类编》（下），第688—689页。

3 宋·黄休复：《益州名画录》，第1页。

4 宋·郭若虚：《图画见闻志》，第1页。

5 宋·邓椿：《画继》，第3页。

6 宋·刘道醇：《五代名画补遗》之《人物门》，第100页。

7 宋·郭若虚：《图画见闻志》，第1页。

8 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第86—87页。

9 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第87页。

10 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第83页。

语及图画，于时来借数十品于私第，未几就赐焉。至今苏氏法书名画最为盛矣。公尝奏对于便殿，屡目画屏，其画乃钟隐画《鹰猴图》，上知其意，即时取以赐之。余尝于其孙之纯处见之。”[1]

《图画见闻志》卷六“王氏图画”条载：“王文献家书画繁富，其子贻正，继为好事。尝往来京洛间访求名迹，充牣巾衍。太宗朝尝表进所藏书画十五卷，寻降御扎云：‘卿所进墨迹并古画，复遍看览，俱是妙笔。除留墨迹五卷、古画三卷领得外，其余却还卿家，付王贻正。’其余者，乃是王羲之墨迹、晋朝名臣墨迹、王徽之书、唐阎立本画《老子西升经图》、薛稷画鹤，凡七卷。犹子涣，遂得模诏扎，刊于翠琰。”[2]

《图画见闻志》卷六“张氏图画”条载侍郎张去华家族三代绘画收藏与以藏画殉葬情况：“张侍郎去华典成都时，尚存孟氏有国日屏扆图障，皆黄筌辈画。一日，清河患其暗旧损破，悉令换易，遂命画工别为新制，以其换下屏面。迨公帑所有旧图，呼牙侩高评其直以自售，一日之内，获黄筌等图十余面。后贰卿谢世，颇有奉葬者。其子师锡，善画好奇，以其所存宝藏之。师锡死，复有葬者。师锡子景伯，亦工画，有高鉴，尚存余蓄，以自宝玩。景伯死，悉以葬焉。”[3]

《图画见闻志》卷六“玉画义”条载张文懿（士逊）家藏画情况：“张文懿性喜书画，今古图轴，襞积繁伙，铨量必当，爱护尤勤。每张画，必先施帟幕，画义以白玉为之，其画可知也。”[4]

驸马都尉王诜既是北宋著名画家，亦为著名书画收藏家，米芾《画史》、《书史》中多次提及王诜“宝绘堂”藏品。《宣和画谱》“王诜”条载：“王诜字晋卿，本太原人，今为开封人。……即其第乃为堂，曰‘宝绘’，藏古今法书名画，常以古人所画山水置于几案屋壁间以为胜玩，曰：‘要如宗炳，澄怀卧游耳。’如诜者非胸中自有丘壑，其能至此哉！”[5]唐代韩幹《照夜白图》页（现藏美国纽约大都会博物馆）、南唐王齐翰《勘书图》卷（现藏南京大学）曾经王诜之手递藏至今。

邓椿《画继·论远》云：“荣辑子邕，酷好图画。务广藏蓄，每三伏中曝之，各以其类，循次开展，遍满其家。每一种日日更换，旬日始了，好事家鲜其比也。”[6]

北宋李廌（方叔）《德隅斋画品》（成书于绍圣五年，1098）是专门品论著名收藏家赵德麟家藏画之专著：“赵德麟藏书数万卷，蓄画数十函，皆留京师邸中。廌所评皆襄阳随轩橐中品也。”[7]所品有梁元帝《蕃客入朝图》（粉本），范琼《大悲观音像》，孙位《春龙起蛰图》，郭忠恕《楼居仙图》，关仝《仙游图》，《鸡竹图》（《书画谱》作《鹤竹图》），锺隐《棘鹞柘条铜嘴》，《荧惑像》，《灵惠应感公像》，《雪钟馗》，张南本《火佛像》，黄筌《寒龟曝背图》，勾龙爽《补陀观音像》，张图《紫微朝会图》，包鼎《乳虎》，《被发观音变相》，赵公祐《正坐佛》，石恪《玉皇朝会图》，厉归真《渡水牛出林虎》，戚化元《归龙入海图》，赵昌《菡萏图》，李伯时《长带观音》，凡22人23图。邓椿《画继》云：“蜀虽僻远，而画手独多于四方。李方叔载德隅斋画，而蜀笔居半。”[8]

米芾《画史》载刘有方家藏有晋画；苏氏、蒋长源、宗室仲忽处、苏泌家藏有六朝

1 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第82页。

2 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第82页。

3 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第86页。

4 宋·郭若虚：《图画见闻志》第6卷，第87页。

5 《宣和画谱》第12卷，第133—134页。

6 宋·邓椿：《画继》第9卷《论远》，第72—73页。

7 宋·李廌：《德隅斋画品》，《画学集成》本，第436页。

8 宋·邓椿：《画继》第9卷《论远》，第71页。

画；蔡堪（字道胜）家、宗室仲爰（君发）家、范相（尧夫）家、长安李氏、宜兴杨氏、张修（字诚之）少卿、苏之纯家、李冠卿家、孙载道（字积中）家、文彦博太师、苏轼（子瞻）家、王防（字元规）家、李公麟（字伯时）家、宗室令穰（字大年）、周种（字仁熟）家、薛道祖（绍彭）家、高公绘（字君素）、苏激（字志东）家、王元规家、刘泾（字巨济）家、王仲修（字敏甫）家、张退傅丞相孙德淑、朱长文（字伯原）家、盛文肃家、张友正家、李玮（公炤）、宗室仲忽（字周臣）、润州节推庄鼎（字节之）、蒋长源（字永仲）家、苏州丁氏、宗室叔盎（字伯充）家、刘季孙家、苏太简、苏之孟家、杨崇（字损之）、蔡驷子骏家、盛文肃家、毕仲愈（将叔）处、丁氏、沈括（存中）家、王巩（字定国）、林希（字子中）家、荣咨道（字询）、李冠卿少卿、钟离景伯（字公序）、王琪（字君玉）、钱藻（字醇老）、大夫孙载家、端州陈高祖之后、苏泌家、苏洎（字及之）家、苏汶（字达复）、滕中孚（元直）、石扬休、冯永功（字世绩）、苏澥（浩然）处、魏泰（字道辅）、苏舜钦（子美）家、王敏甫、葛氏、刘子礼、钱枢密家、宗室君发、文彦博、王球（字夔玉）、王巩（定国）、蔡胜道、淮州李文定丞相家、江东漕李孝广（字世美）、王冀公家、大年、范大珪（字君锡）、叶助（字天祐）、邹极大夫、涟漪蓝氏、李文定孙奉世子孝端（字师端）、淮阳张状元师德家及其侄孙南都倅兢字茂宗处、王球（夔玉）家、毕相孙仲荀处、宗室仲仪、毕仲钦家、毕仲游家、王钦臣长子、刁约家、林虞家、杨褒、邵必家、钱世京家、江州张氏藏有唐五代北国画。

邓椿《画继》卷第八载有其千挑万选之“铭心绝品”，凡36家：玉牒赵中大保之（士俾）家、玉牒赵（伯兼）节推家、洛人王朝议国宝（良器）家、文元公孙贾通判（公杰）家、眉山宝学程纯老（唐）家、汝州令狐中奉之子陈古（讽）家、河南邵泽民侍郎（溥）家、邵太史（博）公济家、成都双流张珪庭坚家、河南王朝议乐道（沂）家、中山宝贤（瑰）提刑家、文正公孙李（大观）家、叔父符宝（叔谊）家、河阳李（邦献）士举敷文家、中原王（冠朝）元台制幹家、遂宁王（灼）晦叔抚幹家、遂宁客镇张（衍）知县家、阿阳陈（古）与权安抚家、绵州李（廉夫）德隅知郡家、开封尹盛《章》季文家、宣献公孙宋（艾）去病家、太常少卿何（麒）子应家、中原卫（昂）师房知县家、成都王稑茂先大夫家、广都宇文（时中）季蒙龙图家、成都郭（勉中）敦一承议家、范荣公孙（淑）忠甫家、双流赵（延）修仲知县家、双流王（焞）子中县尉家、双流宇文（子震）子友主簿家、达守时（时宏）广叔家、成都吕给事（陶）元钧家、燕穆之龙图曾孙（兴祖）知县家、蜀僧智永房、广安黎（希声）博士孙（邦基）家、广安姚（宾）观国通判家。

南宋理宗时权臣贾似道（字师宪，号悦生、秋壑，一说“悦生”为堂名）藏画既富且精，据佚名《悦生所藏书画别录》载：“贾似道留心书画，家藏名迹多至千卷，其宣和、绍兴秘府故物，往往请乞得之，今除显赫名迹载《悦生古迹记》者不录，第录其稍隐者于篇”，“法书（计四十二卷）”，“名画（计八十五卷）”。[1]

除绘画史论家、公卿士大夫藏画外，北宋尚有禅林苏州宝月大师、长沙富民等私家藏画，如米芾《画史》云：“山水。李成只见二本，一松石，一山水。……山水在苏州宝月大师处，秀润不凡，松干劲挺，枝叶郁然有阴，荆楚小木，无冗笔，不作龙蛇鬼神之状”[2]；“长沙富民收水鸟芦花六幅图。”[3]

1 宋·佚名：《悦生所藏书画别录》，卢辅圣主编《中国书画全书》本，第727页。
2 宋·米芾：《画史》，第399页。
3 宋·米芾：《画史》，第406页。

第十五章
绘事后素：两宋卷轴画物质载体

《论语·八佾》："子夏问曰：'巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？'子曰：'绘事后素。'"朱熹注曰："绘事，绘画之事也。后素，后于素也。《考工记》曰：'绘画之事后素功。'谓先以粉地为质，而后施五采，犹人有美质，然后可加文饰。"[1]"文饰"已具前文，下面主要关注装裱、印章、绢、纸、墨、砚等更具物质文化属性之"素"。

第一节　檀犀同匣：两宋卷轴画装裱

作为两宋物质文化重要组成部分的卷轴画装裱既兴盛又有特色，涉及装裱形制、绢、纸、画轴、画带等内容。

一、装裱

两宋名画装裱以米芾论装裱与徽宗朝的"宣和装"、高宗朝的"绍兴裱"最具特色与代表性。

米芾的古画装裱实践与观念十分详尽，主要表现在以下方面：

一是认为："古画若得之不脱，不须背裱。若不佳，换裱一次，背一次，坏屡更矣，深可惜。"[2]这是说，古画装裱的绫绢及复背纸如果不脱开，不必重新裱背。如果觉得原裱不佳，换下来重裱，会因屡次更换而损坏，十分可惜。

二是认为："装背画不须用绢，补破碎处用之。绢新时似好展卷，久为硬绢，抵之，却于不破处破，大可惜。"[3]即裱背画不一定须要用绢，绢只用在修补绢画破碎处，因为新绢很柔软，似乎很好展开或卷拢，久而久之就变成硬绢了，用东西顶一下，原先不破的地方也会破裂，甚为可惜。

三是认为："纸上书画，不可以绢背。虽熟绢，新终硬，文缕磨书画面上成绢纹，盖取为骨，久之纸毛，是绢所磨也。"[4]意为纸质书画不能用绢去背，虽然用的是熟绢，即使是新的终究是硬性的，背上去卷起之后它的丝缕磨擦画心，纸上就形成绢的纹路，这些纹路成为画心纸的骨刺，随着书画

---

1 宋·朱熹：《四书章句集注·论语集注卷二》，北京：中华书局，1983年，第63页。

2 宋·米芾：《画史》，第401页。

3 宋·米芾：《画史》，第412页。

4 宋·米芾：《画史》，第412页。

的不断展开卷拢，时间一长纸就起毛，是被绢磨擦出来的。

四是认为："古人画惜其字，故行间勒作痕，其字在筒瓦中不破。今人得之，却以绢或绢背帖所勒行，一时平直，良久于字上裂，大可惜也。"[1]意即古人爱惜画心上的题字，所以在字的行间勒出痕迹，字在两条勒痕中间的瓦筒状的绢面上，那绢面不会破裂，字于是得到保存。现在的人得到了古画，却用绢去背贴古人勒出的勒痕，刚贴上去显得平直，可时间久了写着字的绢就会开裂，太可惜了。

五是认为，画轴材质应讲究，以檀香木、苏木为佳："檀香辟湿气，画必用檀轴有益，开匣有香而无糊气，又辟蠹也"；"苏木为轴，以石灰汤转色，岁久愈佳，又性轻"；不宜用牛角做轴，引虫，又多有湿臭气；"轴不宜用金银，既俗且招盗"；轴身要轻，"轻不损画"，"轴重损绢"，最好的搭配是："檀犀同匣，共发古香，纸素既古，自有古香也"[2]（意为用檀香木做轴杆，用犀牛角做轴头，放在匣内，两者都会发出古雅的香味，纸和绢时间久了也自然会有一种古香）。

六是认为："蜀青圆钱双莺锦最俗，不可背古画，只背今人，装堂亦俗也。"[3]意为四川出产的青色圆钱双莺锦最俗气，不可用来裱背古画，只用来裱背今人画，用来装饰厅堂也俗气。

七是认为，赵叔盎所论画带是对的："线褊绦阔指半，丝细如绵者，作画带不生毛。以刀刺褾中开丝缕间，套挂褾后，卷即缚之，又不在画心，省损画，无折带隐痕。寻常画多中损者，缚破故也。书多腰损亦然。略略缚之乌用力。"[4]意为：画带应用丝线编织的扁平带子，约一个半手指那么宽，丝线要细而绵软，用来作画带不会生毛。具体做法是，用刀刺入裱绫或锦包首靠近天杆的中间，从丝缕间切开，把画带套转挂到天杆后，面画卷拢后就缚住。画带装置的位置不能靠近画心，以免损伤画面，画心上就没有画带重叠隐约可辨的痕迹。一般而言，画多在中间被损伤，这是画带缚破的缘故，书卷往往拦腰受损，也是这样。轻轻捆缚，何必用力呢？[5]

可见，米芾的古画装裱实践与观念是建立在更好地保护古画及其古雅之气原则基础上的。宋徽宗对米芾书画甚为欣赏，米芾也曾做徽宗朝书画学博士，上述他的装裱实践与观念或许会影响到徽宗朝的"宣和装"，而高宗又甚为赏识米芾长子米友仁的书画才能，召其辨验鉴定内府书画，故米芾绘画装裱观念又会影响到"绍兴裱"。

"宣和装"又称"宣和裱"，为宋徽宗于宣和年间钦定的书画装裱形式，甚为独特，标准格式的手卷分为五段：第一段为"天头"，用青绿色绫；第二段为"前隔水"，用黄绢；第三段为"画心"；第四段为"后隔水"，亦用黄绢；第五段为"拖尾"，用白纸，两头轴头凸起。立轴的装潢形式一如手卷，上为"天头"，下为"地头"，分别与上、下绫"隔水"相接，天头上加"惊燕"。卷、轴两边首次镶深褐色细边。材料上以"青紫大绫为褾，文锦为带，玉及水晶檀香为轴。"[6]宋徽宗亲自以工致精美的"瘦金体"书法为法书名画题签（实则可以看作是赵佶对古画的鉴定意见，为后世鉴藏提供了重要参考）。现存五代卫贤《高士图》轴、北宋梁师闵《芦汀密雪图》卷（皆藏北京故宫博物院）等就是典型的"宣和装"。与前代名画装裱相比，"宣和装"更完整，艺术性更强，规范着后世装裱技艺的衍化。

---

1 宋·米芾：《画史》，第412页。
2 宋·米芾：《画史》，第413页。
3 宋·米芾：《画史》，第413页。
4 宋·米芾：《画史》，第421页。
5 米芾论装裱译文参考杜秉庄、杜子熊编著《书画装裱技艺辑释》，第192—201页。
6 元·陶宗仪：《南村辍耕录》第23卷，《宋元笔记小说大观》本，第6423页。

之后，南宋绍兴年间（高宗朝）又鉴定、装裱了一批法书名画，称“绍兴裱”。宋末元初周密《齐东野语》、《思陵书画记》，元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三《书画褾轴》对其装裱形式均有记载，这次装裱虽在总体形制上继承了“宣和裱”，但也有不同，“绍兴裱”的特点表现在用料时注重材质与色彩，根据书画藏品的年代、等级采用不同的锦绫和背纸，定制甚为繁复，尤其是北宋中后期以来小品绘画渐成风气，带来了册页装裱的发展。高宗没有像徽宗那样直接参与书画装裱活动，而是任用“人品不高、目力苦短”的曹勋、宋贶、龙大渊、张俭、郑藻、平协、刘炎、黄冕、魏茂实、任源等主持内廷书画装裱事务，“古书画如有宣和御书题名，并行拆下不用。别令曹勋定验。别行譔写名作画目，进呈取旨”[1]，致使“绍兴裱”遗憾多多，如周密《齐东野语》卷之六云：“凡经前辈品题者，尽皆拆去，故今御府所藏，多无题识，其源委、授受、岁月、考订，邈不可求，为可恨耳。其装裱裁制，各有尺度，印识标题，具有仪式。”[2]

第二节　平生真赏：两宋卷轴画用印

两宋书画鉴藏用印者以米芾、宋徽宗、宋高宗、贾似道等最具代表性。

米芾《画史》详载自己收藏用印规格：“余家最上品书画，用姓名字印，审定真迹字印，神品字印，平生真赏印，米芾秘箧印，宝晋书印，米姓翰墨印，鉴定法书之印，米姓秘玩之印。玉印六枚：辛卯米芾，米芾之印，米芾氏印，米芾印，米芾元章印，米芾氏。已上六枚白字，有此印者皆绝品。玉印惟著于书帖，其它用米姓清玩之印者，皆次品也。无下品者。其它字印有百枚，虽参用于上品印也。自画古贤惟用玉印。”[3]

徽宗的书画收藏印也是他自己的创作用印，主要有“政和”（朱文长方）、“乾卦”（朱文圆）、“双龙”（朱文圆）、“双龙”（朱文方）、“宣和”（朱文长方）、“政”“和”（朱文联珠）、“宣”“和”（朱文联珠）、“御书”（朱文尖顶葫芦）、“御书”（朱文平顶葫芦）、“宣和中秘”（朱文长方椭）、“御书”（朱文方）、“内府图书之印”（朱文方）、“御书之宝”（朱文方）、“紫宸殿御书宝”（朱文方）、“睿思东阁”（朱文方）、“御书之宝”（朱文大方）等，后六者印玺用字皆为九叠篆。

目前所知宋高宗鉴藏印主要有“绍兴”（联珠印）、“睿思东阁”（白文方）、“内府书印”（朱文方）、“机暇珍赏”（白文方）和乾卦圆印（朱文）等二十余方。高宗朝“绍兴裱”于“引首前后，用内府图书、内殿书记印。或有题跋，于缝上用御府图书印。最后用绍兴印。并付米友仁亲书审定，题于躚卷后。”[4]

米芾曾与李公麟讨论人物画法，事后，伯时执笔作《山阴图》，米芾题字并钤印于上，宋末元初鉴赏家周密《云烟过眼录》曾著录此画：

“李伯时《山阴图》，许玄度、王逸少、谢安石、支道林四像，并题小字，是米老书。缝有‘睿思东阁’小玺，并米字印，题：‘南舒李伯时为襄阳元章作。’下用‘公麟’小印，甚奇。尾有‘绍兴’小玺，跋尾云……”[5]

这件作品上的米芾“米字印”（盖《画史》所言“姓名字印”）、徽宗“睿思东阁”

1 元·周密：《思陵书画记》，卢辅圣主编《中国书画全书》本，第134页。

2 转引自杜秉庄、杜子熊编著：《书画装裱技艺辑释》，第209页。

3 宋·米芾：《画史》，第409—410页。

4 元·周密：《齐东野语》第6卷，《唐宋史料笔记丛刊》本，北京：中华书局，1983年，第96页。

5 元·周密：《云烟过眼录》卷上，第16页。

印、高宗“绍兴”小玺，表明该画创作完成后，曾经宣和御府、绍兴内府递藏，三方印章很好地将两宋最具代表性的公私绘画收藏用印串联在一起了，给后人留下推想宋代名画鉴藏的无限空间，别具情趣。

南宋理宗时权臣贾似道常用的鉴藏印有“贾似道印”、“似道”、“贾似道图书子孙永宝之”、“秋壑”、“秋壑图书”、“秋壑珍玩”、“悦生”葫芦印及“长”字朱文大印等。现存黄筌《写生珍禽图》、李唐《万壑松风图》、王居正《纺车图》上均有“悦生”葫芦印等印，表明曾经贾似道收藏。

第三节　绢纸墨砚：两宋卷轴画物质媒介

中国卷轴画的发展衍化是与作为媒介的物质文化的发展衍化密切相关的，绢、纸是卷轴画底的重要物质材料，宋代绢、纸的织造技术与其他物质文化超越前代的成就是一致的。一方面，当时的绢、纸生产影响到卷轴画创作，尤其是平整光滑的绢、纸为工致富丽的院画繁荣准备了物质条件；另一方面，繁荣的卷轴画创作需要大量画底，也刺激了绢、纸品种的增多，质量的增高。

一、绢（布附）

远古绘画一般画在石片、石壁与竹、木板上，后来画在麻布上，再后来画在生丝织成的“帛”、“素”、“缣”或“绢”上，最后才画在纸上。

二十世纪考古出土有战国帛画《人物御龙图》（1973年5月长沙子弹库楚墓出土）、《人物龙凤图》（1949年出土于湖南陈家大山楚墓），西汉《T形彩绘帛画》（1972年4月出土于长沙马王堆一号汉墓）等，为后世卷轴画前身，均以“帛”为底。《说文》：“帛，缯也。从巾白声。凡帛之属皆从帛”、“缯，帛也”、“素，白致缯也”，《汉书·匈奴传》：“赤绨缘缯”，注曰：“缯者，帛之总名”；“缣”是两根生丝合起来织成的，纹理较粗，细密柔软；“绢”也是生丝织物，且比“缣”两丝并织的纹理更粗。顾恺之《魏晋胜流画赞》云：“凡吾所造诸画，素幅皆广二尺三寸。其素丝邪者不可用，久而还正，则仪容失。以素摹素，当正掩于素，任其自正而下镇，使莫动其正”[1]；宗炳《画山水序》有“今张绢素以远映”[2]云云；张彦远《历代名画记》卷一《叙画之兴废》载“及董卓之乱，山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊”[3]，卷五《晋》“王廙”条载其有“《鱼龙戏水绢图》”[4]，“顾恺之”条载其“连五十尺绢画一像”[5]、“绢六幅图《山水》、《古贤》、《荣启期》、《夫子》、《阮湘》并《水鸟屏风》”[6]；卷七《南齐》“章继伯”条载其“《籍田图》，绢长三丈，传于代”[7]等；如此等等，可知汉末六朝绘画用生丝所织“素”、“缣”、“绢”作

1 东晋·顾恺之：《魏晋胜流画赞》，《画学集成》本，第9页。

2 南朝宋·宗炳：《画山水序》，《画学集成》本，第12页。

3 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，贵阳：贵州人民出版社，1999年，第19页。凡本书用《历代名画记全译》皆据此本，以下不赘录。

4 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第355页。

5 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第366页。

6 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第374页。

7 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第479页。

底风气很盛。米芾《画史》载："古画至唐初皆生绢，至吴生、周昉、韩幹，后来皆以热汤半熟入粉，搥如银板，故作人物精彩入笔。今人收唐画必以绢辨，见文粗便云不是唐，非也。张僧繇画、阎令画，世所存者皆生绢。南唐画皆粗绢，徐熙绢或如布。"[1]是说唐代一变以前生绢做底而加浆加捶，但质仍是生丝，可谓半熟，不得谓熟。宋赵希鹄《洞天清录集》："唐人画，或用捣熟绢为之，然止是生绢捣，令丝褊不碍笔，非如今煮练加浆也。"[2]可见宋代绘画绢底已变为全熟。《画史》云："宗室君发以七百千置阎立本太宗步辇图，以熟绢通身背画。"[3]则表明北宋熟绢已用于装裱。《文与可有诗见寄云：待将一段鹅溪绢，扫取寒梢万尺长。次韵答之》："为爱鹅溪白茧光，扫残鸡距紫毫芒"[4]；黄庭坚《题郑防画夹》(之二)："欲写李成骤雨，惜无六幅鹅溪。"可见北宋文士以"鹅溪绢"作画，"鹅溪绢"为双缕方眼(一丝为经，二丝为纬，较单丝平滑)细绢。"鹅溪"为水名，在四川盐亭县西北八十里处，《明一统志》谓："其地产绢，唐时即以为贡品，宋时书画尤重之。"

宋代由于物质文化的高度发达，缣绢质地匀净细密，宫廷御用作书画者更是有过之而无不及，称"院绢"，如明文震亨云："宋有院绢，匀净厚密，有独梭绢，细密如纸者。"[5]这是当时工细富丽院画盛行的重要原因之一。

值得注意的是，宋代有以"布"为画地的记载，如郭若虚《图画见闻志》卷六"觉称画"原注有"昔有梵僧带过白氎上本，亦与寻常画像不同。盖西国所称，仿佛其真"[6]云云，"白氎"即细棉布；邓椿《画继》卷十亦载："西天中印度那兰陀寺僧，多画佛及菩萨、罗汉像，以西天布为之。"[7]

二、纸

西汉虽已有麻质纤维纸，但质地粗糙，且数量少，成本高，不普及；东汉元兴元年(105)蔡伦改进了造纸术，造出了"蔡侯纸"，原料既易找到，又便宜，质量也提高了，逐渐普遍使用，但汉代书画底子，仍然以织物为主。顾恺之《魏晋胜流画赞》有"止隔纸素一重，则所摹之本远我耳"[8]云云；《历代名画记》卷五《晋》"顾恺之"条："《十一头狮子》白麻纸、《司马宣王像》一素一纸"[9]；卷六《宋》"陆绥"条"《周盘龙》麻纸画"[10]、"顾宝光"条"《天竺僧》麻纸画"[11]，"袁倩"条："徐令麻纸《豫章王像》"[12]，"顾景秀"条："《蝉雀》麻纸图"[13]；卷七《南齐》"毛惠远"条："《七贤》藤纸图"[14]，

1 宋·米芾：《画史》，第412页。
2 宋·赵希鹄：《洞天清录集》，《丛书集成》本，第26页。
3 宋·米芾：《画史》，第413页。
4 《(宋)苏轼诗集》第168卷，北京：中华书局，1982年，第824页。
5 明·文震亨：《长物志》，《丛书集成》本，第31页。
6 宋·郭若虚：《图画见闻志》，第84页。
7 宋·邓椿：《画继》，第78页。
8 东晋·顾恺之：《魏晋胜流画赞》，《画学集成》本，第9页。
9 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第374页。
10 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第434页。
11 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第435页。
12 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第456页。
13 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第463页。
14 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第490页。

《梁》“元帝萧绎”条：“《游春苑》白麻纸图”[1]；等等，可见晋南朝卷轴画底子已有不少用纸先例，主要有麻纸、藤纸等。麻纸为麻纤维所造，出现时间最早，质地较硬，不易卷折，六朝佛教发达之时，普遍使用，因识别起见，染为黄、白二色。藤纸为以藤作原料所造之纸，杨桃果藤纤维很少，适于造纸，其他藤皮纤维不及杨桃，故藤皮量小而无法大量造纸。

隋唐五代是造纸昌盛时期，隋代无新造纸法，承六朝遗风而已；唐五代造纸，经提倡改良，名称繁多，制造技术已臻完善。隋唐五代时期重要的书画用纸有硬黄纸、麻纸、宣纸、熟纸、澄心堂纸等。如《历代名画记》卷八《隋》“展子虔”条：“白麻纸《车马人物图》”[2]；该书卷二《论画体、工用、拓写》“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写（顾恺之有摹拓妙法）”[3]；卷三《论装背褾轴》：“勿以熟纸背，必皱起，宜用白滑温薄大幅生纸，纸缝先避人面及要节处。”[4]“宣纸”原产于安徽宣城，以檀树皮为主要原料，质地洁白细腻，宜于书画。未经捶煮处理过的称“生纸”，渗水性好，能体现墨晕。经捶煮或上蜡处理过的称“熟纸”，不渗水，适宜作工笔重彩画及影印摹写。五代书画用纸以“澄心堂纸”最为著名，实为南唐皇室用纸，产自金陵，历史可上溯到南朝齐高帝江宁官纸署所造赐书法家王僧虔的银光纸。“澄心堂纸”深为画家所喜，如郭若虚《图画见闻志》卷六《李主印篆》云：“又有澄心堂纸，以供名人书画”[5]；米芾《画史》载：“魏泰字道辅有徐熙澄心堂纸画一飞鹑如生。”[6]

宋代被认为是“书画纸仿制时期”，“纸，在此时期即呈停滞状态”[7]，“除细磨细琢的加工及用副料以外，造纸法中，并无特殊的改进，书画纸尤无新创，惟刻意仿造古纸，虽小有变化，实未超出唐代纸品的范畴，是宋代殆为仿制时期而已。”[8]宋代绘画用纸见于记载的主要有澄心堂纸、歙纸、鄱阳白、藤白纸、鹄白纸、蚕茧纸、油拳纸、观音纸、生纸及各种特色独具的笺纸等，如明屠隆《纸墨笔砚笺》云：“宋纸：有澄心堂纸，极佳，宋诸名公写字及李伯时画多用此纸，毫间有纸织成界道，谓之乌丝栏。有歙纸，今徽州歙县地名龙须者，纸出其间，光滑莹白可爱。有黄白经笺，可揭开用之。有碧云春树笺、龙凤笺、团花笺。有匹纸长三丈至五丈，陶榖家藏数幅，长如匹练，名鄱阳白。有藤白纸、观音簾纸、鹄白纸、蚕茧纸、竹纸、大笺纸，有彩色粉笺，其色光滑，东坡山用之作画写字”[9]；李之仪《姑溪题跋》云：“油拳纸工所用法，乃澄心之绪馀也。但其料或杂，而吴人多参以竹筋，故色下而韵微劣，其如莹滑受墨，耐舒卷适人意处，非一种”[10]；米芾《画史》云：“苏轼子瞻作墨竹……吾自湖南从事过黄州，初见公，酒酣，曰：君贴此纸壁上，观音纸也。即起作两枝竹一枯树一怪石见与”[11]；赵希鹄《洞天清禄集》：“米南宫……类作墨戏不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。纸不用胶矾。

1 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第494页。
2 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第536页。
3 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第122页。
4 唐·张彦远著，承载译注：《历代名画记全译》，第208页。
5 宋·郭若虚：《图画见闻志》，第92页。
6 宋·米芾：《画史》，第411页。
7 蒋玄佁：《中国书画材料史》，上海：上海书画出版社，1986年，第46页。
8 蒋玄佁：《中国书画材料史》，第52页。
9 明·屠隆：《纸墨笔砚笺》，黄宾虹、邓实主编《美术丛书》二集第九辑，南京：江苏古籍出版社，1997年，第1219页。
10 宋·李之仪：《姑溪题跋》第2卷，《丛书集成》本，第99页。
11 宋·米芾：《画史》，第406—407页。

不肯于绢上作一笔。”[1]米芾作“墨戏”之纸，不用胶矾，当为上引唐张彦远所谓“生纸”之类。

就现存两宋卷轴画底而言，绢本大大多于纸本。

三、墨

“墨”是必不可少的书画物质媒介之一，尤其是盛唐王维时代以来，以士人为创作主体的“破墨”（水墨）山水逐渐兴盛，至北宋达到顶峰，李成、关仝、范宽“三家鼎峙，百代标程”，不但用墨量大，而且由于士人“破墨”山水讲求“运墨而五色具”，“墨分五彩”，对墨的质量要求也大幅度提升。与这种要求相一致的是，宋代制墨业不但极为兴盛，而且质量极高，著名墨工与品牌不甚枚举，各有特色，甚至士大夫为书画所需，亲自指授墨工对胶制墨。

据北宋末南宋初何薳（1077—1145）《墨记》载，当时著名墨工与墨主要有：

王迪，西洛人，其墨法只用远烟、鹿胶二物，鲜泽超过陈赡。

陈赡，真定（今属河北）人，初造墨，遇异人传和胶法。因就山中古松取煤。其用胶虽不及常和沈珪。而置之湿润，初不蒸。此其妙处也。赡死，婿董仲渊因其法而加胶，墨尤坚致，恨其即死，流传不多也。董后有张顺，亦赡婿，而所制不及渊，亦失赡法。

潘谷，卖墨汴京，其用胶不过五十两之制，遇湿不败。

沈珪，嘉禾人。初往来黄山贩卖缯绢，有人教其制墨，以意用胶，甚有声誉。后又自出心裁取古松煤，杂用脂漆滓烧之，得烟极精黑，名为“漆烟”。善对胶。其墨铭有云“沈珪对胶，十年如石，一点如漆”者最佳。与张孜墨相较，远过之。晁贯之认为“廷珪对胶，于百年外方见胜妙。”又有“臣廷珪四和墨”作品。

陈相，东鲁（今属山东）人，作方圭样，铭之曰“洙泗之珍”墨。

柴殉，宋初人，得二李胶法，出潘谷、张孜之上，其作玉梭样，铭之曰“柴殉东窯”者，士大夫得之，如金似玉。

汴京墨工张孜、陈昱、关珪弟瑱、郭遇等，崇宁（1102—1106）以来，皆有声誉，而精于样制。

朱觐，九华（今属浙江）人，亦善用胶，作软剂出光墨。铭曰“爱山堂造”者最佳。子聪，不逮其父。

常和，其墨精致，极善用胶，铭“紫霄峰造”者，岁久，磨处真可截纸。子遇减胶售俗，败其家法。

支离居士苏澥浩然所制，皆作松纹皱皮，而坚致如玉石。神宗朝（1067—1085），高丽人入贡，奏乞浩然墨。诏取其家，浩然止以十笏进呈之，自珍秘盖如此。世人有获其寸许者，如断金碎玉，争相夸玩。

贺方回、张秉道、康为章，皆能精究和胶之法，其制皆如犀璧。

蔡瑫，三衢（今属浙江）人，虽家世造墨，而取烟和胶，皆出众工之下。其煤或杂取桦烟为之，止取利目前。

蒲大韶墨，盖油烟墨。

胡景纯，潭州（今属湖南）人，专取桐油烧烟，名桐花烟，其制甚坚薄，不为外饰以眩俗眼。大者不过数寸，小者圆如钱大。每磨研间，其光可鉴，画工宝之，以点目，瞳子如点漆云。

---

1 宋·赵希鹄：《洞天清禄集》，《丛书集成》本，第26页。

晁贯之，济州巨野（今属山东）人，平生无他嗜好，独见墨丸，喜动眉宇，其所制铭曰："晁季一寄寂轩造"者，不减潘谷、陈赡。

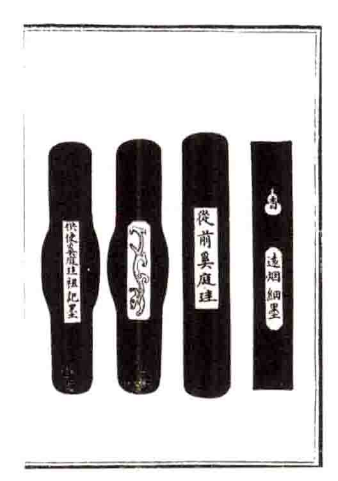
如此等等。

"对胶"是制墨的关键技术之一，当时制墨业中，往往有擅对胶的著名墨工自己不入山采松烟，而直接到别家买烟，指授别人用胶，制成墨后贴上自家标签出售的现象。如《墨记》载："张处厚、高景，黄山人，皆起灶作煤制墨为世业。其用远烟鱼胶所制，佳者不减沈珪、常和。沈珪、汪通辈或不自入山，亦多即就二人买烟，令渠用胶，止各用印号耳。"

北宋著名文士成天与墨打交道，深有研究，亦常指授善工制墨，苏轼即为显例，如《墨记》载："近世士人，游戏翰墨，因其资地高韵，创意出奇，如晋韦仲将、宋张永所制者故自不少，然不皆手制，加减指授善工而为之耳。如东坡先生在儋耳，令潘衡所造铭曰'海南松煤，东坡法墨'者是也。其法或云每笏用金花胭脂数饼，故墨色艳发，胜用丹砂也"；"东坡先生亦尝为雪堂义墨。"

当时制墨业如此兴盛，对其进行理论归纳随之而来，目前所知当时有关墨的理论著作主要有何薳《墨记》、晁贯之《墨经》、李孝美《墨谱法式》等，均为北宋中后期至南宋初期著作，前者大体内容已具于上，后者内容涉及制墨原料（松、煤、胶）；制作工艺（罗[以细绢筛筛]、和[和煤]、捣、丸[丸剂]、药[加辅料]、印、样[取样成形]、荫[阴干]、事治）；研磨（如何磨墨）；鉴别（观色、辨声、轻重[墨不贵轻]、新故[新墨不及故墨]）；养蓄（新旧墨养蓄之法）；时（制墨须要讲究时节）、工（主要记述唐宋著名墨工及其地望），论述具体、周到而精微，足堪传世。李孝美《墨谱法式》（有绍圣乙亥[1095]叙）三卷，上卷是采松、造窑、发火、取煤、和制、入灰、出灰、磨试八图及解说，为制墨八道工艺流程；中卷记著名制墨者16家（祖氏、奚庭珪、李超[庭珪、承晏、文用、惟庆]、陈赟、张遇、盛氏、柴珣、宣道、宣德、猛州贡墨、顺州汞墨、不知名氏）之式，且各绘（墨）面图；下卷述制墨20法，"其持论皆剖析毫芒，具有精理。"[1]

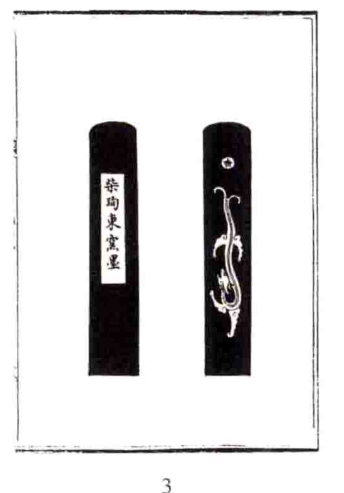
"药"（加辅料）是制墨工艺的重要环节之一，据学者研究，宋代制墨所加辅料及其功能主要有：麝香（减杀胶臭及烟气），梣皮汁（一名秦皮、石檀、求鸡木、棼槼木，使墨不褪色），蛋白（益墨色，使墨坚），皂角（除湿气）、胆矾、绿矾（增墨色，多则败



1



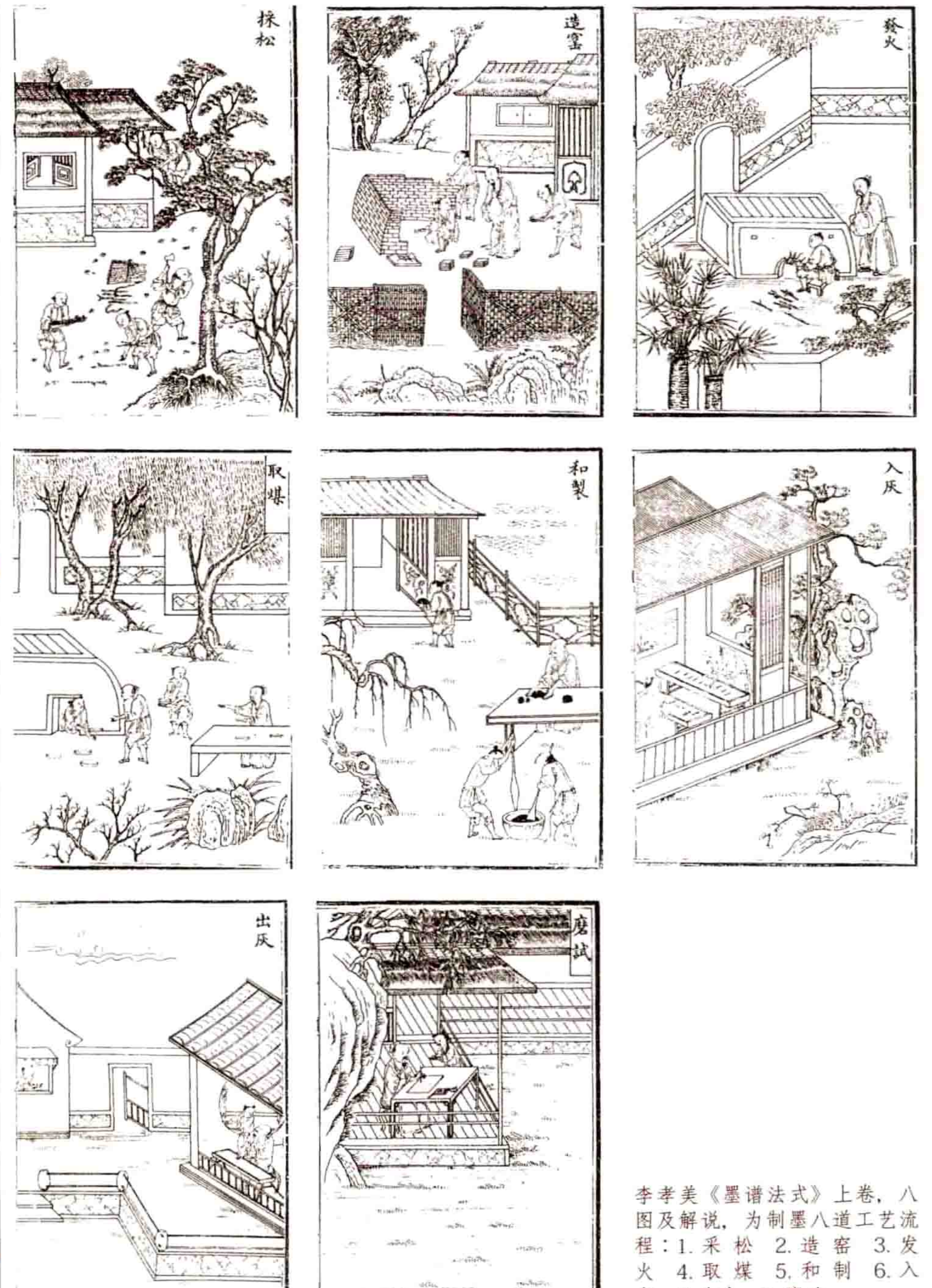
2



3

李孝美《墨谱法式》中卷记著名制墨者 16 家：1. 奚庭珪　2. 张遇　3. 柴珣

1 宋·李孝美：《墨谱法式》，《文渊阁四库全书》本，第626页。



李孝美《墨谱法式》上卷，八图及解说，为制墨八道工艺流程：1. 采松 2. 造窑 3. 发火 4. 取煤 5. 和制 6. 入灰 7. 出灰 8. 磨试

胶），石榴皮（有砭中迟缓之功[其皮汁黑，能吸入]），藤黄（使墨坚），巴豆（增肥，多则损光），生漆（使墨坚），牛角胎（使墨坚），猪胆（使墨色光彩），鲤鱼胆（使墨色光彩），甘松、零陵杏、白檀、丁香、龙脑（以上杀胶臭及烟气），地榆、虎杖、卷柏、五倍子、丹参、黄连、茜根、黄芦、黑豆、胡桃、乌头、牡丹皮（以上增墨彩），栀子仁、青黛（以上去胶色），黄蘗（使磨墨无声[避虫]），黄砂（改善色泽），猪皮胶（咸苦之水更胶，乃更胜），黄明胶（牛皮制），水牛皮胶，鹿胶、白胶，鱼胶。[1]

1 蒋玄佁：《中国书画材料史》，第111—114页。

如此兴旺发达，工艺水平如此精微的北宋中后期至南宋初制墨业，是两宋物质文化中墨文化的表征，为宋代画苑的全面繁荣准备了重要的物质媒介，以此为保障，当时的画家才能创作出“前无古人，后无来者”的破墨山水杰作，总结出“致广大而尽精微”的水墨山水墨法理论，如郭熙《林泉高致》云：

“或曰‘墨之用何如？’答曰：‘用焦墨，用宿墨，用退墨，用埃墨，不一而足，不一而得。’……运墨有时而用淡墨，有时而用浓墨，有时而用焦墨，有时而用宿墨，有时而用退墨，有时而用厨中埃墨，有时而取青黛杂墨水而用之。用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯燥。用浓墨、焦墨欲特然取其限界，非浓与焦则松稜石角不了然故尔，了然然后用青墨水重叠过之，即墨色分明，常如雾露中出也。淡墨重叠旋旋而取之谓之斡淡，以锐笔横卧惹惹而取之谓之皴擦，以水墨再三而淋之谓之渲，以水墨滚同而泽之谓之刷，以笔头直往而指之谓之捽，以笔头特下而指之谓之擢。以笔端而注之谓之点，点施于人物亦施于木叶，以笔引而去之谓之画，画施于楼屋亦施于松针。雪色用淡浓墨作浓淡，但墨之色不一，而染就烟色，就缣素本色萦拂以淡水而痕之，不可见笔墨迹。风色用黄土或埃墨而得之。土色用淡墨埃墨而得之。石色用青黛和墨而浅深取之。瀑布用缣素本色，但焦墨作其旁以得之。”[1]

在中国画论史上，郭熙之所以能够首次对灵活运用破墨法画山水作出详细理论探讨，涉及墨之分类（如焦墨、宿墨、退墨、埃墨等）、淡墨层叠加深（如“用淡墨六七加而成深”）、墨色搭配表现特定物象（如“而染就烟色，就缣素本色萦拂以淡水而痕之，不可见笔墨迹。风色用黄土或埃墨而得之。土色用淡墨埃墨而得之。石色用青黛和墨而浅深取之”）等，显然是与当时兴旺、发达而精微的制墨生产密切相关的。

四、砚

在以“兴文教、抑武事”为国策，“学校之设遍天下，而海内文治彬彬”的宋代，各项制度完善，物质文化极度繁荣，作为物质文化“文房四宝”之一的“砚”文化也高度发达，制作、品鉴蔚为风气。“砚”虽非书画创作的直接物质媒介，却是其不可或缺的依托材料，砚文化的发达一方面是由当时之书画盛世催生的，另一方面发达的砚文化也推动了当时书画艺术的繁荣，两者是相辅相成的关系。

两宋物质文化史中的砚文化是继承前代进一步发展与普及而来的，当时士人所承接的砚文化，就形制而言，主要是晋唐以来的传统，如米芾《砚史·样品》说：“晋砚，见于晋顾恺之画者，有于天生叠石上刊人面者，有十蹄圆铜砚中如鏊者。”这是说的画中之砚，颇有以图证史味道。米芾见过东晋“右军砚”，形制“头狭四寸许，下阔六寸许，顶两纯皆绰慢，下不勒成痕，外如内之制，足狭长，色紫，类温岩，中凹成臼”；还见过隋代“智永砚”，形制“头微圆，又类箕象，中亦成臼矣”；隋唐砚之形制是“工稍巧，头圆，身微瘦，下阔而足或圆为柱，已不逮古”；而宋代有唐砚形制图谱——《文房四谱》流传；北宋仁宗（1023—1063在位）以前，砚之形制是“变成穹高腰瘦，刃阔如钺斧之状”，后来这种形制便很少了。嘉佑（1056—1063）末“砚样已如大指粗，心甚凸，意求浑厚，而气象益不古，纯斗故勒深，滞墨难涤，心凸，故点笔不圆，常如三角簇，盖古砚皆心凹，后稍正平，未有凸者。”[2]

中国名砚中，端砚原料出产于广东肇庆，唐初即已开采制作，唐李肇《唐国史补》

1 宋·郭熙：《林泉高致》，第301—302页。

2 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第70—72页。

有云："内邱瓷瓯，端州紫石砚，天下无贵贱通用之"；北宋中后期端州岩石有"下岩"、"上岩"、"半边岩"、"后砾岩"四种，"下岩第一"，治平（1064—1067）中以"下岩"石所作贡砚，"石细，扣之清越，鸜鹆眼，圆碧晕多，明莹。石嫩甚者，如泥无声，不着墨；清越者，温润著墨快，不热无泡，然良久微渗，若油发艳，亦有不乏者。然方城温岩十磨，此石三十磨方相及。"然开采下岩石需要穿深洞汲水，费时费钱，故不普及。仁宗以后，岁贡主要是稍差的"上岩"石，"上岩在山上，石性干，紫色深、理粗、性硬，眼黄，差不圆，而青色淡。……有着墨者、拒墨者"；再次之的是"半边岩"石，"在山半，石理同上岩，色多青紫、近墨，多瑕而眼长如卵。……其极粗者费笔，而稍细者多乏"；"后砾石"最差，"多夹砂无眼，少瑕，间有极细软者，发墨不乏，扣之无声"，当地人多用来刻盆、印合、压纸、儿戏之物；端砚产量很大，米芾说他平生约见过五七百枚。[1]

端砚形制十分丰富，现存宋佚名《端溪砚谱》载之甚详："曰平底风字，曰有脚风字，曰垂裙风字，曰古样风字，曰凤池，曰四直，曰古样四直，曰双锦四直，曰合欢四直，曰箕样，曰斧样，曰瓜样，曰卵样，曰壁样，曰人面，曰莲，曰荷叶，曰仙桃，曰瓢样，曰鼎样，曰玉台，曰天研（东坡尝得石不加斧凿以为研，后人寻岩石自然平整者效之），曰蟾样，曰龟样，曰曲水，曰钟样，曰圭样，曰笏样，曰梭样，曰琴样，曰鏊样，曰双鱼样，曰团样，曰八棱角柄秉砚，曰八棱秉砚，曰竹节秉砚，曰砚砖，曰砚板，曰房相样，曰琵琶样，曰月样，曰腰鼓，曰马蹄，曰月池，曰阮样，曰歙样，曰吕样，曰琴足风字，曰蓬莱样。"[2]

与端砚齐名的是歙砚，产于歙州（今安徽歙县），唐开元年间已开始生产，南唐时已具规模。后主李煜留意翰墨，用澄心堂纸、李廷邽墨、龙尾砚，三者为天下冠，当时贵之。李氏殁后，不知砚石所从出。北宋景佑（1034—1038）中，钱仙芝任歙州知州，才得知李氏取石故处。其地原本是大溪，常患水深，采石工人不可入。仙芝改其流，使由别道行，于是才能采石。后来当地人恨官府需求无度，又将溪流改回如初，砚石邃不可得。再后来，地方官再将溪流改回钱仙芝故道，上好石材于是尽得之，遂与端石并行。宋代歙砚的主要产地是歙州婺源县长城里龙尾山（亦名罗纹山），原料极为丰富，采石坑分布极广，据宋佚名《歙砚说》载，有龙尾山下芙蓉溪（"石坑最多，延蔓百余里，取之不绝"）、眉子坑（在罗纹山之西）、罗纹里山（在罗纹山后）、罗纹旧坑（即南唐采石故坑）、水絃坑（在眉子坑外）、水蕨坦坑（在罗纹山西北）、溪头坑（在金星坑之北五里）、叶九坑（在溪头之西百里）、金星坑（在罗纹山西北）、驴坑（在县西北七十里）、济源坑（在县之正北）、碧里坑（在济山上）、洞灵岩（在县北一百二十里）等，各处出产之原料品性各有不同，如龙尾石"多产于水中，故极温润；性本坚密，扣之其声清越，婉若玉振，与他石不同；色多苍黑，亦有青碧者"；眉子石"色青或紫，短者、簇者如卧蚕，而犀纹立理；长者、阔者如虎纹，而松纹从理，其曰'雁湖攒'，与对眉子，最为精绝"；如此等等。[3]宋时歙砚样品种类很多，尤以石峒一地最多（有砚样图谱——《歙州砚图》流传），而当地人却尤其看重端砚样品，"以平直斗样为贵，得美石无瑕，必先作此样。"歙砚中，时人"以细罗纹无星为上"，粗罗纹、刷丝罗纹次之。产量很大，米芾说他见过千余枚；又说"今但曾官歙者，必收百余枚。土人以为生，终日成一砚，少有病，不直数十金；幸完仍好，直五七千已上无估。"[4]

歙砚形制十分丰富，现存宋唐积《歙州砚谱·名状第六》载"样制古雅者"有："端

1 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第67—68页。

2 宋·佚名：《端溪砚谱》，《文渊阁四库全书》本，第89—90页。

3 宋·佚名：《歙砚说》，《文渊阁四库全书》本，第79—80页。

4 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第68页。

様、舍人样、都官样、玉堂样、月样、方月样、龙眼样、圭样、方龙眼样、瓜样、方葫芦样、八角辟雍样、方辟雍样、马蹄样、新月样、鏊様、眉心样、石心样、瓢样、天池样、科斗样、银铤样、莲叶样、人面样、球头样、宝餅样。笏头样、风字样、古钱样、外方里圆 筒砚样、蟾蜍样、辟雍样、方玉堂样、尹氏样、虾〈虫麻〉样、犀牛样、鹦鹉样、琴样、龟样。”[1]

端砚、歙砚而外，北宋中后期制砚原料产地、砚品尚有很多，主要有：唐州方城县（今属河南）葛仙公岩石、温州（今属浙江）华严尼寺岩石、通远军（今属甘肃）漘石砚、西都（今河南洛阳）会圣宫砚、青州（今属山东）青石、成州（今属甘肃）栗亭石、潭州（今属湖南）谷山砚、成州栗玉砚、归州（今属重庆）绿石砚、夔州（今属重庆）黟石砚、庐州（今属四川）青石砚、苏州（今属江苏）褐黄石砚、建溪（今属福建）黯澹石、相州（今属河南）土人自制陶砚、泽州（今属河南）有吕道人陶砚、淄州（今属山东）砚、高丽砚、青州蕴玉石红丝石青石、虢州（今属河南）石、信州（今属江西）水晶砚、蔡州（今属河南）白砚等，岩石纹理性格各有不同，如西都会圣宫砚“色紫，理如虢石，差硬，发墨不乏，扣之无声”，成州栗亭石“色青，有铜点，大如指，理慢，发墨不乏，亦有瓦砾之象”，潭州谷山砚“色淡青，有纹如乱丝，理慢，扣之无声，得墨快，发墨有光”，等等。[2]

一如宋代文士亲自指授墨工对胶制墨，当时文士亦自己作砚，米芾即为其中之一，其《画史·玉砚》说：“玉出光为砚，着墨不渗，甚发墨，有光，其云磨墨处不出光者，非也。余自制成苍玉砚。”[3]

如此兴盛的制砚业，带动了砚文化之繁荣，宋代士人们在使用中对砚之把玩、鉴别等理论思考也随之而来，现存者主要有米芾《砚史》、唐积《歙州砚谱》，佚名《端溪砚谱》、《歙砚说》、《辨歙石说》等，内容十分丰富，如唐积《歙州砚谱》目录为：采发第一、石坑第二、攻取第三、品目第四、修斫第五、名状第六、石病第七、道路第八、匠手第九、攻器第十，几乎涉及到歙州砚的所有方面[4]；米芾《砚史》，记砚二十六种，以辨端、歙二石最详，其中《用品》条言石理当以发墨为上，《性品》条论石质刚柔，《样品》条述晋唐以来砚之形制。

就鉴赏而论，盖以米芾为高，如《四库提要》谓：“芾本工书法，凡石之良楛，皆出亲试，故所论具得砚理，视他家之耳食者不同。”[5]米芾平生视砚如命，直认“砚为吾首”，宋代岳珂《宝真斋法书赞》载米芾言论云：

“辱教须宝砚。去心者为失心之人，去首者乃项羽也。砚为吾首，谁人教唆，事须根究。”[6]

明代范明泰辑《米襄阳志林》卷五则云：

“僧孜周有端州石，屹起成山，其麓受水可磨。米后得之，抱之眠三日，嘱子瞻为之铭。”[7]

米芾在自己平生丰富的使用、鉴藏实践经验基础上，于《砚史·用品》中提出了原则性的鉴砚标准：“器以用为功，玉不为鼎，陶不为柱。文锦之美，方暑则不先于表出之绤。楮叶虽工，而无补于宋人之用，夫如是，则石理发墨为上，色次之，形制工拙，又其

1 宋·唐积：《歙州砚谱》，《文渊阁四库全书》本，第75—76页。
2 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第66—72页。
3 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第66页。
4 宋·唐积：《歙州砚谱》，《文渊阁四库全书》本，第73—77页。
5 宋·米芾《砚史》提要，《文渊阁四库全书》本，第63页。
6 宋·岳珂：《宝真斋法书赞》第19卷引宋·米芾《山林集》中一帖，《丛书集成初编》本，第278页。
7 明·范明泰辑：《米襄阳志林》，南京图书馆藏明万历三十二年范氏清苑堂刻舞蛟轩重修本，第422页。

次，文藻缘饰，虽天然，失砚之用。”[1]在他看来，使用价值是鉴藏的第一要求。宋初苏易简《砚谱》云：“龙尾山石亚于端溪。”[2]是说歙砚原料不如端砚；佚名《歙砚说》将眉子石分为九品：雁湖眉子、对眉子、金星眉子、菉豆眉子、锦蹙眉子、短眉子、长眉子、簇眉子、阔眉子；又认为“唯粗罗纹理不疎，细罗纹石不嫩者为佳，几十二品：细罗纹、粗罗纹、暗细罗纹、松纹罗纹、角浪罗纹、金星罗纹、刷丝罗纹、倒地罗纹、石心罗纹、卵石罗纹、泥浆罗纹、算子罗纹”[3]；而《辨歙石说》则是辨别歙砚纹理的专著；唐积《歙州砚谱》里也有《品目第四》为品砚内容，如此等等，均是有关鉴赏岩石的理论思考，与采石、制砚等一起建构着两宋物质文化中与卷轴画相辅相成的繁荣的砚文化。

除装裱、用印、纸、绢、墨、砚等外，与两宋卷轴画相关的物质文化现象尚有笔、色等，资料散见宋代画学著作与其他文献中，均有待详细稽考，然内容甚少，难以成篇，故本书从略。

1 宋·米芾：《砚史》，《文渊阁四库全书》本，第66页。
2 宋·佚名：《歙砚说》，《文渊阁四库全书》本，第97页。
3 宋·佚名：《歙砚说》，《文渊阁四库全书》本，第80页。

附录
主要参考文献

1. 元·脱脱等:《宋史》, 北京: 中华书局, 1977年。

2. 清·徐松辑:《宋会要辑稿》, 北京: 中华书局, 1957年。

3. 南宋·李焘编:《续资治通鉴长编》, 北京: 中华书局, 1985年。

4. 南宋·李心传:《建炎以来系年要录》, 北京: 中华书局, 1985年。

5. 北宋·黄休复:《益州名画录》, 于安澜编《画史丛书》本, 上海: 上海人民美术出版社, 1963年。

6. 北宋·刘道醇:《圣朝名画评》, 于安澜编《画品丛书》本, 上海: 上海人民美术出版社, 1982年。

7. 北宋·郭若虚:《图画见闻志》, 于安澜编《画史丛书》本, 上海: 上海人民美术出版社, 1963年。

8. 宋·米芾:《画史》,《画学集成》本, 石家庄: 河北美术出版社, 2002年。

9. 宋·米芾:《砚史》,《文渊阁四库全书》本。

10. 北宋《宣和画谱》, 于安澜编《画史丛书》本, 上海: 上海人民美术出版社, 1963年。

11. 南宋·邓椿:《画继》, 于安澜编《画史丛书》本, 上海: 上海人民美术出版社, 1963年。

12. 元·庄肃:《画继补遗》, 北京: 人民美术出版社, 1963年。

13. 元·汤垕:《古今画鉴》, 王伯敏、任道斌主编《画学集成》本, 石家庄: 河北美术出版社, 2002年。

14. 元·夏文彦:《图绘宝鉴》, 近藤秀实、何庆先《图绘宝鉴》校勘与研究本, 南京: 江苏古籍出版社, 1997年。

15. 宋·唐积:《歙州砚谱》,《文渊阁四库全书》本。

16. 陈高华编:《宋辽金画家史料》, 北京: 文物出版社, 1984年。

17. 佘城:《北宋图画院之新探》, 台北: 文史哲出版社, 1988年。

18. 薛永年著, 金维诺审定:《晋唐宋元卷轴画史》, 北京: 新华出版社, 1993年。

19. 中国古代书画鉴定组编:《中国绘画全集》(五代宋辽金), 北京: 文物出版社/杭州: 浙江人民美术出版社, 1997年。

20. 林树中主编:《海外藏中国历代名画》(宋辽金), 长沙: 湖南美术出版社, 1998年。

21. 杨仁恺:《国宝沉浮录——故宫散佚书画见闻考略》, 沈阳: 辽海出版社, 1999年。

22. 徐书城:《宋代绘画史》,《中国绘画史断代丛书》本, 北京: 人民美术出版社, 2000年。

23. 周积寅、王凤珠编著:《中国历代画目大典》(战国至宋代卷), 南京: 江苏教育出版社,

2002年。

24. 蔡罕：《北宋翰林图画院及其院画研究》，杭州：浙江人民出版社，2002年。

25. 傅熹年：《中国古代建筑十论》，上海：复旦大学出版社，2004年。

26. 薛永年、尚刚、赵力：《中国美术·五代至宋元》，金维诺主编，北京：中国人民大学出版社，2004年。

27. 沈从文编著：《中国古代服饰研究》，上海：上海世纪出版集团，2005年。

28. 邓乔斌：《宋代绘画研究》，开封：河南大学出版社，2006年。

29. 邵洛羊主编，王克文、徐建融副主编：《中国名画鉴赏辞典》，上海：上海辞书出版社，2006年。

30. 余辉：《画里江山犹胜——百年艺术家族之赵宋家族》，台北：石头出版，2008年。

31. 陈野：《南宋绘画史》，上海：上海古籍出版社，2008年。

32. 方闻著，李维琨译：《超越再现——8世纪至14世纪中国书画》，杭州：浙江大学出版社，2011年。

33. 令狐彪：《宋代画院研究》，北京：人民美术出版社，2011年。

34. 徐建融、徐书城：《中国美术史·宋代卷》，王朝闻、邓福星总主编，北京：北京师范大学出版社，2011年。

35. 韩刚：《北宋翰林图画院制度渊源考论》，石家庄：河北教育出版社，2007年。

36. 韩刚：《迈往凌云——米芾书画考论》，北京：人民美术出版社，2009年。

37. 傅伯星：《宋画中的南宋建筑》，杭州：西泠印社，2011年。

38. 蒋玄佁：《中国书画材料史》，上海：上海书画出版社，1986年。

39. 杜秉庄、杜子熊编著：《书画装裱技艺辑释》，上海：上海书画出版社，1993年。

后 记

承蒙罗世平先生与开明出版社诸君盛情相邀，撰写《两宋卷轴画》以来，日思夜梦，念兹在兹，脱稿在即，我心忐忑。

本书为《中国古代物质文化史·绘画·卷轴画》之一卷，因专门论述宗教题材卷轴画卷中已包括宋代部分，为避免重复，故不述。

本书以物质文化视角，分十部分（画院、画院画、宫廷画、士人画、文人画、社会民间画、宋代无款卷轴画、辽金卷轴画、鉴藏与物质媒介）论述宋辽金卷轴画，“画院”为第一部分，以两宋画院的制度与功能为论述重点，以明宋代“画院画”繁盛缘由。“画院画”部分由花鸟、山水、人物三部分组成，分别论述两宋画院画家、画作及画风，大致以时代为次展开，以详细解读名家生平、画作、画风为重点，文献以宋元绘画史论资料为主。“宫廷画”、“士人画”、“文人画”、“社会民间画”、“辽金卷轴画”论述模式与“画院画”相似。在叙述时尽可能详细地对学术史进行梳理，有争议者列出各方意见。因卷轴画是以物质文化实体形态呈现出来的，故两宋卷轴画鉴藏、物质媒介（纸、绢、墨、砚、装裱与用印）及其图像的物质文化维度就成了本书必须关注的内容。

第十一章《逸珠：南宋无款卷轴画（一）》邀请梁怡（四川大学艺术学院美术学系学生）撰写，第十二章《逸珠：南宋无款卷轴画（二）》邀请黄凌子、许珂（均系北京大学艺术学院美术学系硕士研究生）撰写，解读常见南宋无款卷轴画，以给读者相对完整的宋代卷轴画印象，文风朴实，干净利索，才气馥郁，展示了90后青年学者对部分宋画之理解，“桐花万里丹山路，雏凤清于老凤声。”可喜可喜！

虽鄙人自2001年从黄宗贤先生、2004年从金维诺先生、2011年从李明泉先生、2012年从李凇先生游学以来，又得林木、卢丁、魏学峰、薛永年、罗世平、李松涛、尚刚、余辉、徐鼎一、周积寅、范景中等先生指导、襄助、提携或鼓励，夙夜匪懈，未尝一刻忘恩师及诸位先生教诲，未尝一日离中国古代美术史研究领域，然《中国物质文化史·绘画卷轴画（宋）》课题何其庞大深邃，任务何其艰巨！唯有勉力为之。

本书撰写与出版期间，鄙人正于四川大学与四川省社会科学院历史学博士后流动站工作，深得黄宗贤、李明泉二师之指导与关爱，这是要特别感谢的。

最后，感谢内子廖奇琦女士的全力支持，没有她的无私奉献与帮助，书稿不可能完成。

韩 刚

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国古代物质文化史　　绘画　　卷轴画（宋）
作者＝韩刚，黄凌子著
页数＝３６６
ＳＳ号＝１３７０１４３９
出版日期＝２０１３．１０
出版社＝北京：开明出版社
ＩＳＢＮ号＝９７８－７－８０２０５－９４２－９
中图法分类号＝Ｋ２２０．３；Ｊ２１２．０９２．４４
原书定价＝１５０．００
主题词＝物质文化－文化史－中国－古代－中国画－绘画研究－宋代
参考文献格式＝韩刚，黄凌子著．中国古代物质文化史　　绘画　　卷轴画（宋）．北京：开明出版社，２０１３．１０．
内容提要＝本书分为十五章，主要包括：制度与功能：北宋画院；沿革与衍化：南宋画院；自骨气富贵至颇有生意：两宋画院花鸟画；自长水大山至一角半边：两宋画院山水画；自皇室写真至社会风化：两宋画院人物画；天子私人：两宋画院外非宗室宫廷画制度及画史作用等。